Abdelaziz Amraoui Driss Azdoud Rachid Naim
(Coordination)

ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ
السينما و الأمازيغ
Le Cinéma et les Amazighs

Actes du colloque international « Le Cinéma et les Amazighs »,
10ème édition des Journées Cinématographiques de Safi, mai 2015

Le cinéma et les Amazighes

ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ

Le cinéma et les Amazighes

ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ

Coordination

D. Azdoud, A. Amraoui, R. Naim

Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe

Centre des Etudes Artistiques, des Expressions Littéraires

et de la Production Audiovisuelle

Série : Etudes et Recherches N°: 57

Titre	: **Le cinéma et les Amazighes**
	ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ ⴷ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ
Auteur	: Ouvrage collectif
Coordination	: Driss Azdoud, Abdelaziz Amraoui, Rachid Naim
Editeur	: Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM)
Couverture	: Faculté Polydisciplinaire, Safi
Dépôt légal	: 2016 MO 4220
ISBN	: 978-9954-28-2013-7
Imprimerie	: El Maarif Al Jadida - Rabat
Copyright	: IRCAM

Actes de colloque

6, 7 et 8 mai 2015

Faculté Polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad

Comité scientifique

Abdelaziz **Amraoui**
Driss **Azdoud**
Mounir **Elbaskri**
Rachid **Naim**

Comité de lecture

Abdelaziz **Astar**
Abdelaziz **Amraoui**
Mounir **Elbaskri**
Rochdi **Elmanira**
Mohammed **Laouidat**
Rachid **Naim**

Sommaire

Première partie
Cinéma amazighe et dimension spatiale

Les régimes de croyances dans le cinéma documentaire sur les Amazighes, Ayoub Bouhouhou 15

"أمودو" ورحل الأطلس الكبير، محاولة تحليل سيميائي للخطاب، مهدي عامري -5-

Ici et ailleurs dans le film amazigh marocain, Belarbi Mokhtar 29

Le cinéma amazigh à l'épreuve de la mondialité, Mohammed Laouidat 41

Le Corps amazighe dans le cinéma, cas des films *Les Yeux secs* de Narjiss Najjar (2004) et *L'Enfant endormi* de Yasmine Kassari (2005), Ilham Bouriqui..... 61

Deuxième partie
Cinéma amazighe, représentations croisées

Féminin/masculin : la famille et le genre dans deux films amazighs, Rochdi Elmanira 75

Hollywood et les Amazighs, Rachid Naim 101

Représentation de l'enfant dans le cinéma amazighophone marocain. Cas du film *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui, Abdelaadim Tahiri..... 127

صورة المرأة في السينما الأمازيغية، منير البصكري -23-

Troisième partie
Cinéma amazighe, identité et esthétique

La mise en abîme dans *Adios Carmen*, Abdelaziz Amraoui ... 145

L'attachement aux repères identitaires et culturels dans le film amazigh *Tabrat*, Lhassane Andam 161

La doxa dans le film amazigh marocain, Rabiaâ Aadel 179

Vers une transgression des représentations ou l'identité amazighe taboue, Karima Benelbida 189

الرمز الثقافي الهوياتي في فيلم "إيطو تيتريت"، فؤاد ازروال -33-

Quatrième partie
Cinéma amazighe, le Je face à l'Autre

Coexistence culturelle et cohabitation confessionnelle à travers l'œuvre cinématographique amazighe *ran kullu ddunit,* Abdelâali Talmenssour 203
Le cliché de Moshé ou l'image du Juif dans le film marocain amazighophone, Tilila Baida 215

Avant-propos

La question sur le cinéma et les Amazighes est d'abord une question qui fait appel à deux notions fondamentales : la représentation filmique et l'identité ethnique. Une représentation en images d'une identité morcelée et plurielle, géographique et filmique. De là, nous sommes interpellés par les liens complexes que peuvent entretenir les identités avec les pratiques artistiques, cinématographiques en particulier. C'est le pari que tente de faire ce livre qui reprend les brillants travaux du colloque international « Le cinéma et les Amazighs » qui entrait dans le cadre de la 10ème édition des Journées Cinématographiques de Safi, organisée les 6-7-8 mai 2015 à la Faculté Polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad.

A travers le titre choisi pour cet ouvrage collectif, on comprend assurément qu'il s'agit des Amazighes tels que le cinéma les donne à voir, celui fait par les Occidentaux et celui fait par les nationaux non amazighophones. Il s'agit aussi, inévitablement, de celui fait par les Amazighes eux-mêmes, en tant que réalisateurs ou en tant qu'acteurs.

C'est, on s'en doute, autant de représentations qu'il y a de points de vues car, en définitive, il s'agit de faire le point sur l'image que l'Autre (national ou étranger) se fait de l'Amazighe et sur l'image que l'Amazighe renvoie de lui à l'Autre, qu'il soit devant ou derrière la caméra.

L'Occidental, pour résumer, ne fait pas dans le détail à propos de l'origine de ses personnages non occidentaux. Le type nord africain, pour lui, est aussi l'homme du Proche-Orient et de l'Arabie. C'est le bédouin, le bandit, l'hypocrite, l'inculte, etc. Dans le meilleur des cas, c'est la silhouette romancée des mille et une nuits. Arabes, Amazighes ou encore Perses sont

confondus et de ce fait, ils sont interchangeables. Le réalisateur occidental a tendance à mettre en scène la première figure qui lui tombe sous la main sans prendre aucune précaution à lui associer son vêtement, ses coutumes, sa musique ou même son espace. Dans le cinéma international, hollywoodien en particulier, les exemples sont légion de ce patchwork ethnique, culturel et linguistique (Cf. l'article de Rachid NAIM). Aucun étonnement donc à voir cohabiter dans un film un Nord-africain, un espace oriental et une musique d'ailleurs ou encore un émir de l'Arabie parlant en dialectal marocain sur un fond musical amazighe. Dans les documentaires faits par des Occidentaux sur les Amazighs, la vision est plus complexe mais elle n'échappe pas au folklorisme ambiant (Cf. le travail d'Ayoub BOUHOUHOU)

Les réalisateurs nationaux, en revanche, sont plus précis lorsqu'ils mettent en scène un amazighe. Ils lui associent l'accoutrement du montagnard ou de l'épicier, l'accent prononcé des amazighes du Souss et tout un ensemble de comportements, tous nourris de stéréotypes et de clichés conformes à l'archétype folklorisé par l'idéologie pan-arabique. Cette stratégie de folklorisation est donc consciente pour de nombreux professionnels du cinéma et inconsciente pour d'autres qui, même en étant eux-mêmes amazighes, perpétuent les stéréotypes récurrents dans la vie de tous les jours ou à travers les médias, dont le cinéma (Cf. aux articles de Lhassane ANDAM, Fouad AZEROUAL,…)

Il est vrai que certains militants considèrent qu'il y a une sous-représentation iconographique dont souffre la cause amazighe. Le langage cinématographique devient alors, pour eux, un puissant adjuvant et un magnifique porte-parole. Ils vont même jusqu'à choisir le film comme un instrument de militantisme. Ce produit filmique est d'autant plus marqué

qu'il est perçu comme « l'image » d'une entité qui veut crier fort son attachement à son Histoire et à sa terre. Le cinéma offre donc cette visibilité qui fait défaut, et par voie de conséquence, il permet au spectateur d'entrer dans les rêves, les désirs et les aspirations amazighs. (Cf. le corps et le désir dans les articles de Tilila BAIDA, Ilham BOURIQUI ou de Rochdi ELMANIRA)

Cependant, ces films avaient souvent tendance à se faire remarquer surtout par une pauvreté formelle ou artistique. Ce fait semble changer et la qualité s'améliore. Pour preuve, quelques films amazighes cartonnent dans les festivals ces dernières années. Une vague de jeunes réalisateurs (Benamraoui, El Badaoui, Chkiri entre autres) véhiculent dans leur cinéma une figure de l'Amazighe ordinaire, loin des exagérations habituelles dans l'habillement, le langage, le comportement ou encore dans l'amoncellement des accessoires tels les tapis ou capes ou sandales à lanières grossières dont certains se plaisaient à décorer, allégrement, murs couloirs et sols. (Cf. les articles d'Abdelaziz AMRAOUI, Mokhtar BELARBI, Abdelaadim TAHIRI…) Les mouvements associatifs et les militants amazighes y sont pour beaucoup dans le changement des représentations par le biais de leur quête de l'identité ethnique en vue de sa réhabilitation.

Amraoui A., Azdoud D., Naim R.

Première partie
Cinéma amazighe et dimension spatiale

Les régimes de croyances dans le cinéma documentaire sur les Amazighs

Ayoub **BOUHOUHOU**[1]

> " Qu'il s'agisse d'un texte ou d'une image, l'on a toujours affaire à un système de représentation : dans l'un et l'autre cas, il y a ce que nos yeux voient (=le signifiant, l'expression) et ce que notre esprit comprend (=le signifié, le contenu), même si, évidemment, les modes d'organisation peuvent varier, par exemple dans la mise en jeu de la temporalité.
> L'on retiendra en tout cas que le " texte " et l " 'image " sont, tous deux, de l'ordre du "visible" "J. Courtès, *Du lisible au visible*, p. 252.

Le cinéma documentaire, comme son nom l'indique, se situe sur un régime de croyance qui est le vrai. Il est censé nous narrer un discours vraisemblable sur un groupe ou un fait social, un événement ou un état du monde. En effet, le discours documentaire a une caractéristique : celle d'être reçu comme un texte « sacré » au niveau de la vérité du monde raconté et représenté à l'écran. Or, il est tout d'abord un texte littéraire. Il est écrit, scénarisé puis joué par des « acteurs » du réel qui tentent de narrer leur quotidien sous le regard d'un réalisateur-***manipulateur*** qui intervient pour cadrer et diriger les acteurs. Ce même réalisateur veillera au montage final du film.

Le discours filmique dans les documentaires étudiés[2] montre les Amazighs comme un peuple à part vivant seuls dans des contrées sauvages, loin de toute civilisation. Toutefois, ces différents films documentaires permettent de créer un lien entre les différentes tribus berbères.

---

[1] Enseignant chercheur, Université Cadi Ayyad, Marrakech, Maroc.
[2] *Le thé ou l'électricité* de Jérémie le Maire, *Entre les montagnes* de Jean Christophe Monnier, entre autres.

L'éloignement géographique effacé, une certaine proximité spirituelle est ainsi créée par l'image qui rassemble et unifie, ceux que la géographie a éloignés. L'internationalisation de la question identitaire devient le point fort de cette médiatisation.

En portant leurs très beaux habits, en filmant leurs us et coutumes, les Amazighs tentent de revendiquer leur appartenance identitaire. Les fêtes filmées servent à unir le groupe. Les réunions familiales montrent les Amazighs soudés entre eux et forment un tout indivisible. Les rites et coutumes montrés et portés à l'écran témoignent de la force d'une identité qui a une histoire, un patrimoine et un savoir-vivre.

1- Les régimes de croyances : le faire croire vrai

Le film documentaire est, par nature, le lieu où cohabitent le vrai et le faux. Mais ce qui est déterminant dans ce contrat de communication, c'est l'accord tacite des deux instances de communication. Cet accord est désigné en sémiotique par le contrat de véridiction. Cet accord est également un contrat social. Les signes interprétés sont liés directement à la culture. L'interprétation de ces signes s'opère grâce à la sémiosis qui, pour Hjelmslev, est le résultat de conjonction des deux plans de l'expression et du contenu. La réaction du spectateur face à ces signes est le fruit d'une interprétation « méta-sémiotique connotative».

Si le film documentaire s'inscrit dans un contexte historique et esthétique, son interprétation dépend aussi de la culture du sujet interprétant. En sémiotique, on parle de l'attitude épistémique ou de l'interprétation connotative des signes du discours. Pour ce faire, on doit prendre en considération la situation d'énonciation initiale. Si cet acte est parfois

éloigné dans le temps et l'espace, l'interprétation du discours filmique en sera affectée naturellement.

L'étude de la matérialité du signifiant pour signifier la vérité permet de comprendre que nous sommes face à plusieurs discours qui se superposent pour créer le sens. Au discours de la vérité, que la voix-off du hors champ visuel construit, se superpose celui des villageois, des habitants. Les discours individuels servent d'illustration au discours de la voix-off qui, lui, se veut celui de la vérité et de l'objectivité.

Le cinéma documentaire sur les Amazighs est un discours construit sur un groupe social rarement porté à l'écran dans la fiction. Il est vrai que ces dernières années, nous assistons à la représentation, de plus en plus forte, de l'identité amazighe dans le paysage audiovisuel marocain. Certains réalisateurs marocains[3] commencent à revendiquer cette identité et à la défendre.

Le cinéma documentaire sur les Amazighs raconte toujours leur quotidien, un quotidien mis en scène et scénarisé pour les besoins de la narration et du faire-croire-vrai. Les films documentaires relatent une partie de la vie de la tribu, nomade ou montagnarde. Les personnages filmés, sont souvent mis au courant et avertis, car ils portent, souvent, leurs meilleurs habits.

Cette mise en scène qui, sur le plan cinématographique, renforce l'aspect esthétique du film, tente de reconstruire, de manière vraisemblable, le mode de vie de la famille ou de la population choisie. Filmée lors d'un mariage ou d'une fête religieuse, les Amazighs, fidèles aux traditions et aux

[3]Mohamed Amin Benamraoui, auteur du film *Adios Carmen,* à titre d'exemple.

coutumes, exhibent à travers leurs beaux habits, un art de vivre intergénérationnel.

Leur vie simple, modeste et frugale renforce la sympathie et l'adhésion de l'énonciataire. Les réalisateurs des films documentaires insistent sur leur mode de vie qui semble en parfaite harmonie avec leur gentillesse et leur accueil.

Si les conditions de vie sont filmées de manière claire pour montrer la difficulté de vivre dans les montagnes, loin des villes, en revanche leur générosité, leur sympathie et leur art de vivre, attache et émeut le spectateur qui se rapproche de plus en plus d'eux.

Le film documentaire instaure naturellement un contrat de confiance entre les deux instances de la narration. En sémiotique, ces deux instances de l'énoncé sont régies par un contrat fiduciaire. En effet, l'énonciateur du film, c'est-à-dire le réalisateur, tente de faire-croire-vrai en manipulant l'énonciataire afin que ce dernier interprète comme vrai le discours porté sur écran. Si le réalisateur essaye de persuader le spectateur de la véracité du discours, le faire interprétatif, lui, sanctionne positivement ou négativement.

La nature du genre documentaire nous amène à réfléchir, en tant que sémioticien, sur la modalisation du discours. Le film documentaire transmet un savoir sur les Amazighs. Ce savoir a pour corollaire la modalité du croire. Le faire-savoir nécessite un faire interprétatif.

Le discours documentaire sur les Amazighs construit une vérité qui est un « effet de sens ». Le réalisateur essaye de faire-paraître-vrai, non de raconter vrai. C'est un paraître re-raconté comme si c'était vrai. Il ne relate pas le réel tel qu'il est. C'est un paraître reconstitué pour les besoins de la narration. L'adhésion de l'énonciataire n'est effective que si le discours correspond à son horizon d'attente.

L'énonciateur tente de manipuler le spectateur pour adhérer et pour sanctionner positivement le discours. L'énonciataire, qui a signé un contrat fiduciaire pour croire, maintient son adhésion au discours réaliste. Le visible ou le portrait filmé de certains acteurs renforce l'imitation du réel. Si l'énonciateur recourt à ces procédés, c'est pour se donner aussi une légitimité référentielle, c'est pour faire croire à l'énonciataire que l'image est capable de refléter la " réalité ".

Transporté par l'image, l'énonciataire se transforme en spectateur agissant (Lecteur Modèle dit Eco[4]) en participant à la construction du monde du film.

L'énonciateur sélectionne des figures du monde naturel grâce au savoir sociolectal. Cette sélection des figures dans le discours filmique rappelle l'idée déjà soutenue par P. Ricœur[5] selon laquelle le discours littéraire est une métaphore du réel. Mais c'est par le biais d'un autre savoir, qui est cette fois-ci idiolectal (spectateur), que s'opère la complétude des portraits des Amazighs. Grâce à son sociolecte aussi et à son idiolecte, bien entendu, l'énonciataire interprète les figures qui constituent le portrait. Son savoir sociolectal supplée les lacunes d'une vision cognitive limitée. L'acte énonciatif, avec lequel il signe le texte filmique, renforce son adhésion au discours. Son savoir idiolectal, quant à lui, permet de sélectionner parmi les figures du monde naturel celles qui correspondent au portrait et qui compléteront le discours sur celui-ci.

2- Le discours filmique : la place du sujet interprétant

[4]Eco, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.
[5]Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975.

Le spectateur active le sens du film en interprétant le discours filmique, en le re-scénarisant à son tour. Le spectateur averti est au courant de la question amazighe par opposition au spectateur non averti ou « neutre » qui n'a jamais visité les pays du Maghreb ou entendu parler de berbères.

L'interprétation du discours filmique dépend du degré d'engagement du sujet, des référents culturels et symboliques partagés. Le spectateur « neutre » peut interpréter le film sur le plan esthétique et dramaturgique. Ce qui va l'intéresser, c'est le monde étrange qui s'offre à lui à travers le film. Il aura ainsi une image du Maroc et de ses montagnes. Son regard est celui de l'esthète qui s'émeut devant la beauté du monde représenté. Un spectateur qui partage les valeurs de la cause amazighe, aura le regard d'un sujet « engagé » pour qui l'image et le réel forment un seul tout.

Si pour le sujet esthète, l'image garde de la distance avec le réel, pour le sujet idéologique, l'image parle du réel. Si le sujet esthète veut évaluer la vraisemblance du discours projeté par rapport à la réalité à laquelle il renvoie, cela nécessitera de sa part un apprentissage sur la réalité du monde projeté qui est fondé sur la « rationalité » et l'objectivité. Le sujet esthète doit lier le discours racontant le monde à la réalité extralinguistique, au monde naturel et social. Le sujet, à la recherche de la vérité, opère un acte de dépaysement pour cadrer le problème de l'identité amazighe dans son contexte.

Derrière le discours esthétique qui permet aux Amazighs de montrer leurs beaux habits se cache un discours idéologique. Si le premier discours présuppose un sujet esthète qui regarde et interprète, le second, un sujet militant et engagé qui adhère et agit. Si le discours esthétique crée de l'émotion, le discours idéologique, lui, invite à une lecture politique. Si dans

le discours esthétique, on donne l'avantage à la subjectivité et à l'individualisme, dans le discours politique, c'est l'objectivité qui prime.

Le discours des films documentaires développe un programme narratif sur le peuple berbère. Le schéma narratif comporte un manque. Les Amazighs ont besoin d'eau, d'électricité ou de reconnaissance sociale. Après le manque, un ensemble d'épreuves se mettent en place pour essayer d'y remédier. Les femmes cherchent de l'eau, cuisinent dans des conditions modestes mais sont heureuses d'accueillir. Malgré les obstacles naturels et la complexité du quotidien (école pour enfants, hôpital pour accoucher ou pour se faire soigner…), elles essayent de tout surmonter avec courage et dignité.

Les femmes berbères sont bien habillées même quand elles exécutent des travaux ne nécessitant pas une telle parure. Les hommes portent parfois un burnous et montent sur leurs chevaux. La parure berbère crée de l'émotion. On communique une émotion d'ordre esthétique. Le discours idéologique caché derrière ces discours, est celui de l'identité amazighe qui est bafouée et méprisée.

Le discours scientifique et objectivant met en valeur le courage des Amazighs qui ont choisi un mode de vie, celui d'être libres, et de payer le prix fort pour cela. Il opère un faire persuasif sur le sujet interprétant qui adhère. Le sujet interprétant est universel. Il peut être Marocain, Algérien ou Libyen vivant dans le Maghreb ou en Occident. Ce discours cherche avant tout à convaincre l'auditoire.

3- La manipulation par le voir, le dire et le faire

La justification des descriptions audio-visuelles se fait souvent par le truchement de plusieurs méthodes et moyens descriptifs qui contribuent à l'effet de vraisemblance. Pour décrire un espace ou un acteur, le narrateur délègue la parole soit à ses personnages, soit à un bavard (dire), soit à l'action (travailler).

Ces trois " thématiques " (voir, dire et faire) sont traités par Ph. Hamon dont les travaux se situent, entre autres, du point de vue du personnage. Chaque " thématique " fait appel à un acteur qui est le résultat de l'association d'un rôle actantiel et d'un rôle thématique. Pour Ph. Hamon, le regard de l'acteur par exemple est déterminé modalement (devoir/vouloir/pouvoir-voir) et sémantiquement par la thématisation.

Selon D. Bertrand, Ph. Hamon a dégagé " trois grandes classes de prédicats thématiques " (observateur, bavard, travailleur) où s'investissaient des " prédicats modaux " (voir, dire, faire). Après avoir reproché à Ph. Hamon de ne pas avoir pris en considération " la dimension proprement sémantique des objets discursifs de la description ", D. Bertrand[6] propose d'examiner les différents modes perceptifs de la construction de l'espace.

L'acteur dans le film documentaire amazigh, en tant que sujet opérateur de lisibilité, sert d'éclaireur pour les autres acteurs et est élucidé, à son tour, par eux. Outre les fonctions de vraisemblance assumées dans le récit (préparer à manger, manger à table, chercher l'eau, préparer un mariage...), les acteurs remplissent les rôles les plus directs de l'énonciation : bavarder, travailler, voir. Le réalisateur-énonciateur ne s'affiche pas ostensiblement dans l'énoncé. Ce sont les acteurs qui prennent en charge, de

[6]Pour plus de détails voir Bertrand, Denis, *L'espace et le sens,* Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985, p. 75-76.

temps en temps, la description. Débrayés, ils assument des rôles énonciatifs : raconter leur vie au quotidien…

Les films que nous analysons présentent, à travers le voir (descriptif), une saisie esthétique, sociale et scientifique de la société et du monde. Au cours de ce travail, nous prendrons comme hypothèse de travail l'espace filmé en tant qu'un informateur pour examiner l'intersubjectivité entre celui-ci et l'observateur spectateur. Le regard selon J. Fontanille, peut être descriptif et informatif quand il nous permet d'accéder au savoir sur les acteurs et leur faire, quand il permet de justifier l'information et le savoir véhiculés par le narratif, voire quand il balise l'espace. Il peut être aussi performatif car il cherche à donner une information par le regard d'une étrangère, d'un nouvel acteur qui, à son tour, veut s'informer.

L'originalité de cette démarche est d'installer face à un observateur un informateur, objet de savoir, transformé par la suite en sujet informateur. Ce dernier émerge à partir des figures observées et mises en discours. C'est un informateur car il nous renseigne sur les acteurs, c'est un informateur car il persuade l'observateur, voire le convainc du vrai. L'observateur coopère avec l'informateur ou lui résiste. C'est ce que nous allons voir.

L'espace amazigh, objet du regard, peut être lu comme une partie, une occurrence de la grandeur /monde/ que l'on peut imaginer comme une totalité intégrale et englobante. Grâce à notre savoir encyclopédique, nous savons que la grandeur "monde" comprend toutes les autres grandeurs. Certaines figures sont emmagasinées dans notre mémoire. Leur actualisation correspond à un acte de lecture. Les syntagmes définitionnels et descriptifs qui réfèrent à ces figures construites (montagnes, habitants, femmes berbères) sont coréférentiels à la grandeur "monde".

L'objet pris par le regard et visé par le sujet regardant est un objet de valeur découvert et qui s'impose à la vue du sujet regardant. On a donc installation d'un état modal (admiration).La structuration de l'espace berbère est réalisée par l'observateur qui filme les espaces. Son parcours est scandé par les procès de dévoilement et de découverte. Lors de ce voir, on assiste à la fois à l'admiration et à la déception d'un sujet collectif face à un objet du monde,

Si l'énonciateur nous permet de suivre les acteurs dans leur faire pragmatique, d'expliquer leur émerveillement ainsi que leur déception devant le quotidien, s'il nous permet aussi de suivre les acteurs, sans pour autant transgresser les limites visuelles, en maintenant la cohérence interne au discours, qu'en est-il du dire? A-t-il la même efficacité énonciative que le voir pour introduire le lecteur dans l'illusion référentielle? Peut-il maintenir le suspens et l'adhésion du lecteur au discours descriptif ?

Une des techniques utilisées par l'énonciateur consiste à donner la parole à un des personnages pour expliquer l'histoire au lecteur. Ph. Hamon parle dans ce cas-là du "bavard volubile". Ce personnage essaye d'expliquer à la nouvelle, ici le réalisateur et le spectateur, la situation sociale, économique et ce type d'acteur (bavard) relaye le narrateur." La parole, nous dit Ph. Hamon, est donc non seulement véhicule du documentaire sur le monde de la fiction, mais document (...) sur le personnage qui l'assume, contribue donc à le situer, à classer ce dernier socialement, professionnellement, psychologiquement, biologiquement (...). Elle provoque donc un important et global "effet de réel"[7].

[7]Hamon, Philippe, *Le personnel du roman,* Droz, Genève, 1983, réédition 1998, p. 92.

La conjonction entre le dire des acteurs et le savoir de l'énonciateur contribue à la cohérence interne du texte filmique. Si l'énonciateur délègue la parole aux berbères par exemple, c'est parce qu'ils sont censés connaître le monde qu'ils habitent et qui les habite. Ils sont censés connaître leur espace avec lequel ils se sont acclimatés.

Si le pouvoir dire des Amazighs assure l'illusion référentielle, le savoir du narrateur, lui aussi, renforce voire accentue l'illusion du réel. C'est ce va-et-vient entre les discours individuel et collectif des Amazighs et celui du narrateur qui produit et maintient l'impression référentielle.

Une saisie ou une lecture est vraie et mesure son efficacité par le sentiment de " réalité " qu'elle produit par rapport au monde. La caméra suit parfois les Amazighs. Leur entrée en scène sert de repère spatial, actoriel et temporel. Le spectateur-énonciataire suit, pour ce faire, le mouvement des corps scandé par des commentaires du narrateur, de la voix-off.

En ce qui concerne la manipulation par le faire, la sémiotique narrative distingue deux types de faire : le faire pragmatique et le faire cognitif. Le faire pragmatique est de nature somatique. Il réfère ici à l'action des personnages. C'est un faire somatique qui s'inscrit dans une activité corporelle programmée par le récit. Le faire cognitif nous informe sur le travail des Amazighs et sur leur mode de vie. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'un acteur subsume deux sujets : un sujet pragmatique qui se déplace et agit, et un sujet cognitif que le réalisateur a installé dans le discours en le dotant d'un savoir et d'une compétence cognitive.

En guise de conclusion, on peut dire que les films documentaires sur les Amazighs instaurent un régime de croyance qui est le paraître-vrai. L'énonciateur-réalisateur essaye de persuader l'énonciataire-spectateur de le manipuler pour lui faire-croire-vrai. Ce dernier peut y croire en sanctionnant

positivement le discours filmique. En introduisant les trois thématiques de la narration classique (dire, voir et faire), l'énonciateur active et renforce le croire de l'énonciataire.

Bien plus, le cinéma documentaire sur les Amazighs instaure au moins deux sujets. Un sujet esthète qui admire et s'émeut devant la beauté des personnages et/ou des paysages et un sujet idéologique qui adhère à la cause du peuple amazigh.

Bibliographie

Bertrand, Denis, *L'espace et le sens,* Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985.

Courtes, Joseph, *Du lisible au visible,* De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1995.

Eco, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.

Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs*, Hachette, Paris, 1989.

Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible*, P.U.F., Paris, 1995.

Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

Geninasca, Jacques, " Le regard esthétique ", *Actes sémiotiques*, VI, n°58, EHESS-CNRS, Paris, 1984.

Greimas, Algirdas Julien, *Du sens II,* Seuil, Paris, 1983.

Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman*, Droz, Genève, 1983 ; réédition 1998.

Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, 2002.

Ricœur, Paul, *La Métaphore Vive*, Seuil. Paris, 1975.

Ricœur, Paul, *Du texte à l'action*, Seuil, Paris, 1986.

Ici et ailleurs dans le film amazigh marocain

Belarbi **MOKHTAR**[1]

Bon nombre de films amazighs marocains racontent la douleur et la souffrance de certains personnages qui ne parviennent pas à accéder à leur identité dans l'espace familial et au milieu des leurs.

L'espace natalo-familial, comme l'appelle Gaston Bachelard[2], aliène le sujet dont il est question et le réduit à néant. Cependant, ces personnages ne peuvent prétendre à la liberté, recouvrer leur identité, forger leur personnalité, aspirer à la modernité que dans un espace autre que celui dans lequel ils ont évolué et dans lequel ils se meuvent.

Il n'est pas donc erroné de dire que le film amazigh marocain se caractérise d'une manière générale par une présence évidente et obsessionnelle du scénario initiatique. Le personnage en quête de son identité passe par un certain nombre d'épreuves et traverse un certain nombre de «rites de passage» avant d'accéder à la liberté.

La présente communication s'articulera autour de deux points: dans un premier temps nous tenterons de montrer comment l'espace natalo-familial annihile le moi du sujet soussi et ensuite nous montrerons comment l'ailleurs aide ce sujet à recouvrer son identité. Pour mener notre recherche, nous avons choisi le corpus suivant : *Adios Carmen* de Mohamed Amine Benamraoui sorti en 2015, Raïssa Fatéma et *Amour n france.*

[1]Enseignant chercheur, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Meknès, Maroc.
[2] Bachelard, Gaston, *Poétique de la rêverie,* PUF, Quadrige, 1960, p.45.

L'espace natalo-familial et l'aliénation du sujet féminin

D'une manière générale, dans la culture occidentale l'espace natalo-familial est un espace euphorique. Dans son livre *Poétique de la rêverie*, Gaston Bachelard a relevé quatre attributs qui désignent cet espace et qui reviennent sous la plume des écrivains comme un *leitmotiv*, en l'occurrence :

- L'intimité : étant un espace personnel et apprivoisé, l'espace natalo-familial est le lieu de l'intimité par excellence. C'est dans cet espace où se trouve la maison familiale, qui, selon Gaston Bachelard, est l'espace «d'intimité absolue».[3] La maison familiale est un lieu d'isolement, de chaleur et de secrets.

- La protection : l'espace natalo-familial est sans conteste le lieu où l'on se trouve le mieux protégé contre un grand nombre de dangers, qui nous guettent et nous terrorisent. L'espace natalo-familial est un espace-abri. C'est, écrit Gaston Bachelard, «un refuge, une retraite, un centre.»[4]

- Le réconfort : l'espace natalo-familial est le lieu où l'on se sent à l'aise. C'est l'espace de l'affection maternelle et paternelle et de la liberté. C'est le lieu où l'on est gâté, voire même choyé. La maison familiale, écrit Gaston Bachelard, «nous a protégé, donc elle nous réconforte encore.»[5]

- L'onirisme : l'espace natalo-familial est celui où l'on a certainement le plus rêvé. C'est l'espace de nos illusions et de nos contes de fées. Dans ce lieu, nos rêves n'avaient pas de limites. Selon Gaston

[3] Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1946, p.57.
[4] Bachelard, Gaston, op.cit., 1946, p. 58.
[5] *Ibid.*, p. 59.

Bachelard, la maison familiale «abrite la rêverie […] protège le rêveur […] nous permet de rêver en paix»[6]

Or, l'espace natalo-familial dans plusieurs films amazighs marocains n'a pas ses caractéristiques. C'est un espace hautement dysphorique. II est décrit comme une «topographie idéale pour des agressions caractérisées » [7] perpétrées insidieusement contre le personnage central. Tel un monstre, il dévore avec une férocité sauvage les personnages qui y vivent. Il s'érige en obstacle qui entrave la maturité des personnages et les empêche d'avoir une identité, qui leur est propre. Il les aliène et annihile leur moi. L'agressivité de cet espace hostile apparaît à travers un certain nombre d'aspects.

1. L'espace natalo-familial : lieu du rejet

Dans *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui, l'espace natalo-familial est un lieu de malaise et de rejet. Amar est tout d'abord rejeté par sa mère qui ne peut l'emmener avec elle en Belgique et doit le laisser entre les mains de son oncle. Ensuite, il est rejeté par cet oncle dont l'agressivité est hautement affichée par son comportement violent. L'oncle violent et alcoolique ne veut pas de son neveu qui est obligé de vivre une situation de malaise qui le torture sans cesse. Il est également rejeté par les enfants qui le trouvent mou et faible et ne veulent pas de sa compagnie. A la fin il est rejeté par Mimount, la femme de Mustapha le vigile, qui se réjouit des malheurs d'Amar.

Les déboires et les misères de celui-ci ne s'arrêtent pas là. Bount, le

[6] Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, coll. Quadrige, Paris, 12ème édition, 1984, p.26.
[7] Nous nous inspirons du titre du roman de Rachid Boudjedra paru chez Denoël en 1983.

gardien de vélo, tente de le violer et Hamid, son oncle, devient de plus en plus violent à son égard, à cause de la jalousie de la tendresse que Carmen lui voue.

Dans *Tihya* d'Ahmed Llarbi, Raïssa Fatima Tabaarmarnt, est rejetée par les siens. Après la mort de sa mère et afin de se débarrasser de la jeune fille qu'ils estiment encombrante, son père et sa seconde épouse acceptent de la donner en mariage à un homme plus âgé qu'elle. Elle s'enfuit de la maison familiale. Mais au bout d'un mois elle revient chez elle. Alors qu'elle s'attendait à de l'affection de la part de son père, elle est de nouveau rejetée.

2. L'espace natalo-familial : haut lieu de la solitude

Les personnages centraux dans la quasi-totalité des films amazighs marocains sont des personnages solitaires par excellence. Ils vivent dans le retrait et le désespoir. Elles se résignent à leurs conditions et dans ce cas ils s'esseulent volontairement, car ils refusent de prendre part à une vie familiale ou en société, qui les aliène. Le cas d'Amar dans *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui est évident dans ce sens. Tout d'abord, il perd son père qu'il adorait profondément. Vient ensuite le mariage inopiné de sa mère et son voyage à la va-vite en Belgique. Amar vit le mariage et le départ de sa mère comme un second déchirement après la perte irremplaçable du père. Comme il est également rejeté par son oncle Hamid qui ne veut pas de lui, il vit alors en solitaire. La solitude est si intense qu'elle le ronge de l'intérieur.

Si-Ali, dans *Amouenfrance*, jeune diplômé chômeur, n'arrive pas à construire sa vie. Il vit une situation difficile et se sent rejeté par tous. C'est pour cela, il décide d'immigrer clandestinement en France.

Raïssa Fatima Tabaamrant dans le film réalisé par Ahmed Larbi et qui s'inspire de sa biographie et qui s'intitule *Tihya*, elle aussi, vit une situation de solitaire. La solitude qui la taraude de l'intérieur est le résultat d'une incompréhension de la part des autres, parents, proches, etc. de ses aspirations. Cette dernière veut avoir une identité, cherche à réaliser son rêve, réclame plus de liberté, mais elle se heurte à des hommes, mais aussi à des femmes, qui, au nom du respect des traditions et des coutumes, l'empêche de réaliser, ne serait-ce que partiellement, ses souhaits et ses désirs. Ne pouvant changer le monde autour d'elle et surtout la mentalité de ses proches, elle se recroqueville sur elle-même et sombre dans le désespoir.

3. L'espace natalo-familial et le voyage vers la mort

L'espace natalo-familial dans les films de notre corpus est morbide. Les personnages qui y vivent ne sont pas de véritables vivants. Ce sont plutôt des morts-vivants, des morts en puissance. Seulement, la mort subie par les personnages qui s'y meuvent n'est pas physique, elle est symbolique. Elle est une étape cruciale dans le rite d'initiation, permet au néophyte d'émerger à la vie dans la plus grande pureté. «Il faut passer par la mort, écrit Simone Vierne, pour trouver la vie.»[8]

Le rite qui rapproche les personnages dont il est question de la mort symbolique est le châtiment. Le châtiment, comme le note Mircea Eliade,[9] représente la mort symbolique du néophyte. Il est ce qui permet au myste d'accéder à la nouvelle vie. Ainsi, Amar dans *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui reçoit un dur châtiment de la part de son oncle Hamid.

[8] Simone, Vierne, *Rite, roman, initiation*, PUG, 2000, p.92.
[9] Eliade, Mircea, *Le Mythe et l'Homme*, Folio, Essais, Paris, 1938, p.144.

Si-Ali dans *Amournfrance* est lui aussi sanctionné, puisqu'il a causé indirectement la mort de son père en lui volant une forte somme d'argent pour partir en France. De ce fait, il est tout le temps en butte aux problèmes et se trouve constamment dans des situations scabreuses. Il est fui par ses amis. Il trouve difficilement du travail et enfin il se fait plumer comme un bleu par deux escrocs. Il est appréhendé par la police et refoulé. Il rentre à contrecœur au Maroc et doit faire face à la même réalité dure et amère qu'il n'a pas osé affronter avant son départ.

Dans *Tihya,* Raïssa Fatima, elle aussi, est obligée de fuir après les menaces de mort qu'elle a reçues. Son départ est sur le plan symbolique une mort.

L'ailleurs : espace de la renaissance

«Toutes les *terrae incognitae*, écrit Michel Butor, s'emplissaient de monstres hostiles ou merveilleux.»[10] Il n'en est rien dans les films de notre corpus. Dans ces romans, en effet, 1'ailleurs est un espace euphorique. II est accueillant et chaleureux. II permet aux personnages de parachever leur quête identitaire et/ou de se reconstruire. L'ailleurs leur permet de réaliser leurs rêves et leurs aspirations. Il se montre comme un adjuvant, qui leur permet d'échapper aux traditions et aux coutumes, qui, jusqu'alors, ont pesé

[10]Butor, Michel, « L'Espace du roman » *in Répertoire II,* Minuit, Coll. Critique, Paris, 1964, p.43.

de tout leur poids sur eux et qui les ont fait souffrir sans relâche. Il leur permet de dépasser la condition pleine de douleurs et de souffrances dans laquelle ils vivaient et leur permet d'avoir une autonomie financière et une autonomie de décider de faire ce qui leur semblent bon à faire. Cette autonomie est incontestablement une condition *sine quanon* essentielle pour devenir libres.

Le caractère euphorique de l'ailleurs apparaît à travers les éléments suivants :

1. l'ailleurs et la prise de conscience

Les personnages centraux dans les films objet de notre étude prennent conscience de leurs existences, d'eux-mêmes une fois qu'ils ont quitté l'espace natalo-familial. Raïssa Fatéma prend conscience qu'elle est artiste seulement lorsque ses pieds foulent l'espace de l'Autre.

Si-Ali dans *Amournfrance* se rend compte que l'immigration en Europe est un grand leurre, que l'amitié n'existe pas vraiment, qu'il faut compter sur soi pour réussir dans la vie. Tel Eugène Rastignac, celui-ci perd ses illusions petit à petit et c'est de cette manière qu'il accède à la vie.

Le petit Amar, dans *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui, lui, prend conscience que le monde n'est pas peuplé que des ogres et des monstres, grâce au soutien inespéré de Carmen et grâce aux films de l'Autre.

2. L'ailleurs, espace de 1'enseignement initiatique

Selon Mircea Eliade[11], 1'enseignement initiatique est de deux natures, un enseignement, qui a lieu avant la mort symbolique et un autre, qui a lieu après cette mort. Dans les films de notre corpus, nous avons affaire au premier type d'enseignement, 1'enseignement *ante mortem*.

Dans *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui, Amar a deux pères initiateurs qui se chargent de lui apprendre à vivre. Tout d'abord, il y a la douce Carmen qui constitue une véritable mère-nourricière pour le petit orphelin. En effet, abandonné de tous et livré à lui-même, Amar n'a aucun parent pour se charger de son éducation et de son apprentissage. C'est Carmen qui va combler ce vide en prenant la place et du père décédé et de la mère absente.

Il est vrai que cette dernière ne donne pas à son néophyte des enseignements au sens propre du terme, mais il lui offre une opportunité inespérée qui lui a permis de dépasser son malheur, d'oublier ses déboires et surtout de reste en vie. Cette opportunité en question est la possibilité de voir des films. L'enseignement initiatique d'Amar qui a été déclenché par une étrangère, est également prodigué par une culture étrangère. Il s'agit de la culture hindoue. C'est en observant les malheurs des autres, des situations qui ressemblent à la sienne et les solutions proposées dans les films conçus en Inde, qu'il finit par accumuler un savoir important sur la vie, sur le bonheur, sur les valeurs humaines, sur l'amitié, etc.

Le second père initiateur qu'Amar a eu est Saïd avec qui il s'est lié d'une amitié profonde et chaleureuse. Ce dernier lui a redonné espoir en la vie, l'a aidé à surmonter son malheur et a atténué sa solitude. Il lui a même

[11] Eliade, Mircea, *Le Mythe et l'Homme*, *Op. cit.,* p.148.

appris à se défendre. C'est de cette manière-là qu'il a réussi à vaincre ses ennemis et à se faire accepter par les autres enfants.

Dans *Tihya,* Raïssa Fatima Tabaarmarnt trouve un mentor qui l'aide à devenir une vraie star nationale, c'est le Raïss Mohamed Belfkhikh, qui va la soutenir et la prendre sous son aile.

3. L'ailleurs, espace de la liberté et de l'autodétermination

Si la prise de conscience est, selon Jean-Marcc Lepain, « une évolution du sujet vers l'autonomie, l'autosuffisance de la valeur de soi, l'affirmation face au monde de la revendication de la liberté de conscience et de décision, la souveraineté sur soi et le pouvoir d'autodétermination,[12] » alors, nous pouvons constater que les personnages principaux dans la plupart des films amazighs marocains prennent conscience d'eux-mêmes dans l'espace de l'Autre. En effet, la fin de la quête identitaire que mènent ces personnages s'achève une fois que leurs pieds foulent un sol étranger. Il semble que le poids de la doxa et des traditions jugées par ces personnages comme archaïques et humiliantes, ainsi que l'autorité paternelle et celle de la tribu contaminent tout l'espace natalo-familial. Il faut donc absolument quitter cet espace asphyxiant pour un autre, d'une manière générale inconnu, pour que le personnage central puisse recouvrer son identité. Ainsi par exemple, Amar dans *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui devient libre et autonome grâce à l'étrangère et grâce aux films étrangers qu'il consommait avec voracité et avidité.

[12] Lepain, Jean-Marc, « L'individu, la liberté, la rationalité », www.bahai-biblio.org, consulté le 12/03/2014.

Dans *Tihya*, Raïssa Fatima Tabaarmarnt trouve sa vocation et la réalise pleinement loin de son espace natal. Si-Ali dans *Amournfrance* ne devient mûr qu'en ville – Paris et Agadir- loin de son village natal. C'est en ville qu'il peut pour la première fois de sa vie prendre des décisions, exprimer ses désirs et imposer ses goûts. Il accède de ce fait à l'autodétermination. Si cette autodétermination du personnage n'est pas bien visible lors de son séjour à Paris, puisqu'il ne fait que subir les faits qui lui adviennent, elle est, en revanche, clairement présentée à Agadir puisque, lorsqu'il gagne le jackpot, il décide de se marier et décide d'avoir un commerce rien que pour lui. Le fait de gérer un commerce aussi lourd que celui qu'il a choisi montre clairement que le personnage a achevé son initiation et qu'il est devenu adulte.

En guise de conclusion, nous pouvons arguer que l'espace natalo-familial dans le film amazigh au Maroc est un espace hautement dysphorique. II est décrit comme un monstre, qui dévore sournoisement les personnages centraux qui y vivent. Il s'érige en obstacle, qui entrave leur maturité et leur maturation. Il les aliène et annihile leur moi.

Par ailleurs, dans ces films, l'espace de l'Autre est décrit comme un espace hautement euphorique. II est accueillant et chaleureux. II permet aux personnages de parachever leur quête identitaire et de construire leur moi annihilé par le poids de la doxa et des valeurs tribales. L'ailleurs permet aux personnages centraux d'échapper aux traditions ancestrales et tribales, de réaliser leurs rêves et surtout de vivre dans la liberté.

Cette relation entre la quête identitaire et l'exil est sans doute l'un des aspects qui particularisent le film amazigh marocain. Certes, globalement, ce genre de film rejoint, par bien des égards, la littérature au

féminin marocaine, mais, paradoxalement, il s'inscrit dans un champ épistémologique retreint, celui de la culture amazighe marocaine.

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, coll. Quadrige, 12ème édition, Paris, 1984.

Bachelard, Gaston, *Poétique de la rêverie,* PUF, Quadrige, Paris, 1960.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos,* José Corti, Paris, 1946.

Butor, Michel, « L'Espace du roman » *in Répertoire II,* Minuit, Coll. Critique, Paris, 1964.

Eliade, Mircea, *Le Mythe et l'Homme*, Folio, Essais, Paris, 1938.

Vierne, Simone, *Rite, roman, initiation*, PUG, 2000.

Lepain, Jean-Marc, « L'individu, la liberté, la rationalité », www.bahai-biblio.org, consulté le 12/03/2011.

Le cinéma amazigh à l'épreuve de la mondialité

Mohammed **LAOUIDAT**[1]

Jusqu'à une date assez récente, quand il s'agissait de cinéma dans notre pays on entendait toujours l'appellation « cinéma marocain ». Dernièrement, on entend parler d'un « cinéma amazigh » ![2] C'est à croire qu'il y aurait au Maroc deux cinémas : l'un amazigh et l'autre arabe ; comme s'ils constituaient, à eux deux, deux entités distinctes et parfaitement autonomes. Pire encore, n'en déplaise à Meryam Demnati qui affirme avec forte conviction :

La reconnaissance de deux langues officielles au Maroc ne signifie pas une confrontation entre elles ou la division du pays en deux nations comme prétendu par certains adeptes de l'idéologie de l'exclusion. Elle signifie au contraire la concrétisation de l'égalité entre les composantes du patrimoine marocain[3]*,*

On croirait facilement qu'il y aurait deux Maroc, l'un arabe et l'autre amazigh aussi bien par leurs langues respectives que par leur culture et leurs valeurs. En fait, la réalité de notre pays n'est pas étrangère à une pareille impression, lui qui cultive la variété et le brassage des composants et des aspects identitaires et culturels et s'en enorgueillit même.

---

[1] Enseignant chercheur, Ecole Supérieure de Technologie de Meknès, Maroc.

[2] « Contrairement au *cinéma marocain en dialecte*, le *cinéma amazigh* a fait ses débuts en vidéo, avec les moyens du bord. », dit Omar Idtnaine dans son article : « Le cinéma amazigh au Maroc Eléments d'une naissance artistique » in *Africultures* numéro du 20|10|2008 publié sur le site web de la revue sous l'URL : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8117 consulté le 25/04/2015. C'est nous qui soulignons.

[3] «Rendre à la langue amazighe la place qui lui revient de droit» entretien in *Al Bayane* du Mercredi 17 octobre 2012, p.6.

Notre objectif à travers ce travail est de mener une réflexion sur les motivations ainsi que les retombées de cette forme de scission qui risque de devenir nuisible[4] à l'unité de notre pays comme cela s'était déjà fait auparavant sous l'impulsion intéressée du colonisateur avec le fameux *dahir* berbère (décret de 1930, qui a instauré des tribunaux coutumiers). Il s'agira surtout de montrer que le cinéma amazigh pèche par cela même qu'il prêche : la confirmation de l'identité amazighe par la réinscription massive de la langue, la culture et l'art amazighs via les canaux officiels de légitimation dans un pays où le brassage des cultures est une marque déposée, voire un point d'honneur.

Mais, avant d'en arriver là une question s'impose : qu'appelle-t-on donc cinéma amazigh ? Ensuite, il conviendrait de demander : qu'est-ce qui motive une telle appellation ? et avec quel impact sur les prétentions de ce cinéma à la mondialité ? Ceci reviendra, dans un premier temps, à déterminer les critères définitoires de ce cinéma dans ce que l'on pourrait nommer « le projet de réhabilitation de l'identité et de la culture amazighs ». Un second mouvement permettra de souligner la portée réductrice de ce projet quant à ses manifestations artistiques, en général, et cinématographiques en particulier. C'est ce qui implique, en dernier ressort, de lire la coloration berbère de ce cinéma comme une limite majeure sur la voie de ce projet de réhabilitation dans la mesure où la dimension linguistique du cinéma amazigh qui sert à le définir (entre autres) entrave

[4] « Nous vivons dans un contexte mondialisé où les contacts entre les différentes cultures sont de plus en plus denses, et où les conflits locaux et mondiaux sont de plus en plus associés aux particularismes ethniques, communautaires et religieux. », souligne Hammani Akafli, Editorial du numéro spécial « Tolérance et dialogue des cultures » de la revue *Oualili* Cahiers de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès (Revue Pédagogique et Culturelle) N° 13, février 2008, pp. 5-8.

majoritairement l'étendue de sa diffusion et, partant, de celle de la reconnaissance mondiale à laquelle prétendent ses défenseurs.

Cinéma et idéologie

Commençons par brosser un portrait sommaire de la rencontre du cinéma avec l'idéologie.

A sa naissance, le cinéma fut innocent. Complètement inconscient. De cette inconscience allègre qu'ont les enfants quand ils sont encore tout petits : ils se contentent d'être, d'exister. Spontanément. Innocemment.

Puis, il se mit à jouer. Et son unique but fut d'impressionner en donnant un spectacle. Spectacle banal, car le sujet en était anodin : juste un train qui entrait en gare[5]. Une scène très commune pour les hommes de l'époque qui s'étaient déjà habitués à la présence des trains dans le paysage de leur vécu. Depuis longtemps déjà ils avaient domestiqué le cheval de fer, le montaient et l'utilisaient dans plusieurs de leurs activités quotidiennes. Et pourtant, la scène que leur offrait le cinéma était unique à double titre : d'une part, ce n'était qu'une seule scène et, d'autre part, elle fut impressionnante. En effet, l'auteur de la scène s'ingénia à positionner la caméra et à couper la scène de sorte que le train filmé donna l'impression de sortir de l'écran et de se diriger droit sur la foule des spectateurs qui sursautèrent dans leurs sièges. L'effet était là : un grand sursaut collectif qui, tel que nous l'imaginons, fit applaudir les réalisateurs de la fameuse scène de manière aussi enfantine, de cette manière spontanée qu'ont les enfants à l'issue d'un gag et avec laquelle ils semblent dire : « On les a eu ! ».

5 Les frères Lumière, « L'arrivée d'un train à La Ciotat », le 28 décembre 1895 dans le Salon indien du Grand Café.

Ensuite, le cinéma grandit et, avec lui, poussèrent ses ambitions d'impressionner les gens. Il tenait toujours à offrir des spectacles. Mais, il a vite commencé à prendre conscience de lui-même, de ses moyens et de ses compétences. Rapidement, il commença à imaginer et à faire preuve de créativité. Dès lors, il ne se contentait plus de montrer ni d'informer, il osa créer une histoire et se mit à la raconter : l'histoire banale et non moins célèbre de l'arroseur arrosé[6]. La narration filmique était née.

Le pas fut fait et le seuil franchi. Mais le cinéma avait encore les pieds sur terre, ne montrait que des choses terre à terre et ne racontait que des histoires plates dont l'unique but fut d'impressionner les gens en les faisant rire. Et cela il le fit bien et pendant très longtemps. A vrai dire, jusqu'à aujourd'hui, il continue à faire rigoler, mais le rire a complètement changé de nature et de degré : du rire spontané et bon enfant au rire ironique et même satirique il y eut beaucoup de chemin fait avec autant de gags et de jeux burlesques.

Après, le septième art en eut vite marre de toujours garder les pieds sur terre. Alors il ambitionna de s'envoler et de faire envoler les gens avec lui. Ainsi, il eut vite la tête dans les nues et commença à rêver et à faire rêver. Les histoires qu'il racontait prirent du punch et ce qui était jusques là un simple pas prit de l'élan et devint un grand saut, un bond spectaculaire qui lui mit la tête dans la lune : ce grand rêveur de Georges Méliès ne fit pas moins que d'organiser un « Voyage sur la lune » le 1er septembre 1902 pour surprendre la gente humaine. Pareillement, le rêve ne s'arrêta pas là et les voyages se multiplièrent et couvrirent le monde entier et prirent même l'audace d'aller explorer d'autres mondes dont des mondes parallèles avec

[6] Les frères Lumière en 1896.

la science-fiction. Ce qui débuta avec un rêve poétique fit vite de se transmuer en véritable expédition d'exploration de tous ces mondes possibles que nous offre le cinéma de science-fiction ou de fantaisie.

De la poésie à la science (même de fiction), le cinéma apprit à faire usage de sa tête, de toute sa faculté intellectuelle. Il apprit à penser et même à *se* penser : il eut des idées. C'est alors qu'il rencontra l'idéologie et s'en éprit. Il ne tarda guère à devenir idéologue, voire démagogue. Le septième art voulut prendre la parole, passer un message, expliquer aux gens, puis influencer les gens, voire manipuler[7] les gens : il devint instrumentalisé. Le mariage de sentiments se révéla vite fait être mariage de raison !

Au tout début, l'influence ne cherchait pas à atteindre plus loin que chez soi. Le cinéma œuvrait alors pour les nationalismes et favorisait leur affirmation. Les grandes idéologies s'en saisirent et en firent usage pour endoctriner les foules assoiffées de changement, de gloire et de prospérité. D'aucun cherchaient à affirmer (imposer ?) leur identité, qui nationaliste (les soviétiques) et qui raciale (les nazis et les fascistes). Mais tous défendaient une idéologie et s'en nourrissaient.

On en arrive actuellement à un cinéma qui prêche pour une idéologie aspirant à atteindre une dimension planétaire. Tel est le cas du cinéma hollywoodien qui œuvre au service d'une idéologie de la mondialisation globalisante : « Cadre de références communes, lieu

[7] « Le cinéma est un simple jalon dans l'histoire de la falsification. Une histoire qui court du daguerréotype jusqu'au clonage humain, nec plus ultra de la reproduction à l'identique. Le cinéma a partie liée avec la manipulation. », affirme Stéphane Zagdanski lors d'un entretien avec le cinéaste Jean-Luc Godard (« Godard face à Zagdanski Le cinéma est-il une «imposture»? » article consulté le 03/05/2015 sur le Net sous l'URL : http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/Godard_face_a_Zagdanski.pdf)

d'échanges et d'apprentissage, ouverture aux autres cultures, le cinéma représente bien plus qu'un simple divertissement. »[8], Selon Louis Zachary.

Une idéologie donc qui se propose de rapprocher les hommes et les nations en réduisant les distances entre eux jusqu'à les réunir dans un « village planétaire ». Projet très ambitieux certes, mais qui demeure fâcheusement unipolaire dans la mesure où il est fondé sur un modèle unique – le modèle américain - et donc réducteur à tous les niveaux!

Mais, que désigne-t-on donc par l'appellation : « cinéma amazigh » ? Qu'est-ce qui définit ce cinéma ?

Qu'appelle-t-on « cinéma amazigh » ?

Nous allons nous hasarder à une entreprise pour le moins épineuse – nous en sommes bien conscient – en essayant de proposer une définition, car y a-t-il dessein plus compliqué ou plus hasardeux que de définir, autrement dit limiter ou cerner une idée dans un concept ?

On appellera ici cinéma amazigh toute création usant de l'outil audiovisuel et visant une projection sur grand écran pour un public dit de masse. La condition majeure qui particularise ce cinéma, est à la fois linguistique et culturelle : la langue amazighe pour les dialogues (pour la fiction courte ou longue) ou du texte de narration (pour le documentaire) et la culture amazighe pour le sujet du film et tout ce qui relève des modes de vie, des modes de pensée et des comportements humains. Tout cela baignant dans une topologie, un décor et des accessoires particulièrement amazighs.

[8]Zachary, Louis, « Le Cinéma américain à l'assaut du monde », consulté le 04/02/2015 in l'URL : http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2196/le-cinema-americain-a-lassaut-du-monde

Est cinéma amazigh, également, toute production filmique prise en charge par une instance auctoriale (individu ou organisme) qui se présente comme militant pour la cause amazigh.

Ainsi défini, le cinéma dit amazigh réunit plusieurs critères définitoires dont les plus saillants sont respectivement : thématique, auctorial et linguistique.

Le premier, thématique, concerne tous les sujets qui mettent en scène l'amazighité autant sur le plan des personnages que sur celui des relations entre eux ou celui de l'espace-temps qui la contextualisent ou encore celui des valeurs et des modes de vie. A ce propos l'observateur le plus démuni sera capable de noter la grande dominance d'une thématique et une topologie toutes deux rurales et une temporalité orientée vers le passé de la communauté (les communautés ?) amazighes. En effet, statistiquement parlant, plus de 70% des scénarios des films amazighs racontent des histoires ancrées dans une réalité campagnarde relevant souvent de la mémoire amazighe toutes époques et régions confondues.

A première vue et comme le prêchent les détenteurs de cette idéologie qu'ils soient réalisateurs, producteurs, « critiques » ou acteurs, pareille tendance s'explique par le retour au giron de la culture amazigh afin de retrouver mythes, légendes, symboles… bref tout ce patrimoine qui réactualise l'authenticité de la vie simple d'antan autant que sa richesse. Cependant, là n'est pas l'unique motivation derrière cette inclination. Une seconde et non moins importante est que l'ambiance rurale avec certains de ses personnages typiques de la vie campagnarde deviennent motifs à jouer de l'humour en créant des situations loufoques et des scènes cocasses.

C'est le cas, par exemple, de M'haned Boutfounaste, personnage fétiche du film *Boutfounaste et les 40 voleurs* (1992) du réalisateur Archach

Agourram, celui de Boukssasse dans *Boukssasse Boutfounaste* de Abdelillah Badr ou celui de Hammou Ounamir ou encore celui de Moker dans les films éponymes respectifs de Fatima Boubekdi et Larbi Altit.

Gags, jeux de mots et comique de situation, autrement dit tous les ingrédients susceptibles de faire rire sont sollicités. Surtout que le public ne tarde pas à réagir et, devenu friand de ce genre de films au style comique, ne cesse d'en demander davantage et finit même par apprendre certains passages de films et les répète en dehors des salles obscures de cinéma.

Nous n'avons nulle intention de nous opposer à une telle tendance thématique, en tout cas pas lorsqu'il s'agit de films de facture documentaire, auquel cas un retour sur la culture amazigh sous tous ses aspects que ce soit avec l'intention de la promouvoir ou – encore mieux - dans le dessein de porter dessus un regard critique, nous concevons ce penchant comme légitime non seulement pour le cinéma amazigh mais pour le cinéma documentaire de toutes les nationalités. Le problème se pose plutôt du côté du cinéma de fiction dont l'intrigue nécessite souvent la mise en relation de plusieurs personnages issus de diverses communautés culturelles, cultuelles et linguistiques. Or, lorsque le cinéaste, au nom de cette fameuse idéologie amazighe, s'entête coûte que coûte à faire parler berbère à tous les personnages sans nul égard à leur spécificité culturelle ou linguistique, cela nuit à sa création quant à sa vraisemblance et donc à la crédibilité des dialogues et, partant, au bien-fondé de l'idéologie qui le sous-tend.

Quant au deuxième critère, auctorial, il se réfère au fait que l'auteur du film amazigh est soit un « artiste » militant soit un commanditaire (souvent un organisme gouvernemental ou non) propagandiste, c'est-à-dire engagé dans une cause, à savoir l'amazighité et donc porteur d'un projet et d'une idéologie identitaires souvent teintés d'un caractère « combatif » en

raison du sentiment qu'il a d'être « marginalisé ». Omar Idtnaine (qui n'est pas un réalisateur) n'y va pas de main morte lorsqu'il avance, dans une perspective d' « observation historique » et d'abord en termes dithyrambiques du cinéma amazigh:

Le film amazigh a développé une orientation spécifique au niveau de la production, des sujets qu'il traite et des espaces qu'il choisit. L'étude du cinéma amazigh est un exemple à suivre dans l'étude des arts marginalisés : il conviendrait d'étudier son parcours, son développement, sa naissance, ses préoccupations, la façon de les traiter, ainsi que les angles sous lesquels il examine les différents aspects de la vie.[9]

Après, le ton devient accusateur lorsqu'il s'en prend à la « politique culturelle nationale » comme source de tous les malheurs de la production cinématographique amazighe et qu'il taxe d'irrespectueuse vis-à-vis de ce cinéma. Il n'omet pas de souligner que, contre toute attente et contre vent et marais, ledit cinéma se révéla « combatif » à plus d'un titre et finit bien par percer et même par s'imposer avec ses propres moyens (rudimentaires, à vrai dire) à tel point qu'il réussit l'exploit de promouvoir le tamazight du rang d'un simple idiome utile pour l'expression « orale au quotidien » à celui d'un véritable « moyen d'expression artistique » qui n'en finit pas de faire ses preuves :

> *Ce cinéma n'est pas pris en considération par la logique politico-culturelle nationale ; une politique qui lui a manqué de respect jusqu'à ce qu'il soit là devant nous, d'abord fortuitement pour s'imposer par la suite. Il mérite donc d'être qualifié de combatif,*

[9] Idtnaine, Omar, « Le cinéma amazigh au Maroc, éléments d'une naissance artistique » in *Africultures* numéro du 20|10|2008 publié sur le site web de la revue sous l'"URL : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8117.

puisqu'il a réussi à s'imposer et imposer son orientation dans le contexte de la production nationale. Combatif aussi et surtout puisqu'il a imposé une langue nationale qui se limitait auparavant à l'expression orale et qui est devenue maintenant un moyen d'expression artistique. Cette expérience a démontré la capacité de la langue tamazight à s'exprimer artistiquement.[10]

Le troisième critère d'obédience linguistique, lui, met en exergue la préférence du cinéaste à s'exprimer dans sa langue natale, la langue amazighe, même en la présence d'une langue plus utilisée par la majorité des marocains (la *darija*) ; mais n'hésitant pas à user d'une langue étrangère pour les sous-titrages, que ce soit le français ou (en moindre présence) l'anglais. Tel est le cas, par exemple, de Mohamed Amine Benamraoui dans son long métrage « *Adios* Carmen » pour lequel il a adopté sa langue natale avec un sous-titrage en français pour différentes motivations. Voici comment il justifie son choix :

Faire «Adios Carmen» en rifain était pour moi, une évidence. D'abord, parce que l'histoire du film se passe dans le Rif des années 70, ensuite, et surtout, la culture, la langue et la mémoire du Rif sont omniprésents dans ma vie et mes réalisations cinématographiques. J'étais convaincu que la langue ne serait pas un obstacle pour le spectateur marocain ne parlant pas le rifain. Lors des festivals au Maroc, j'ai été agréablement surpris par l'accueil du public, qui trouvait cette langue belle

[10] Ibid.

et poétique. Cette richesse culturelle dans le cinéma marocain incite au dialogue et instaure le respect et l'ouverture d'esprit.[11]

D'autres critères sont repérables (comme les acteurs, à titre d'exemple) et envisageables mais à une faible récurrence et à une moindre importance.

Ce qui est à noter à propos de ces critères définitoires, c'est qu'ils sont réducteurs et doublement exclusifs : d'une part et dans une logique de « rendre la pareille » à l'Autre qui les a toujours tenus à l'écart, les films amazighs (pour la majorité) excluent à leur tour la langue arabe et, d'autre part, parce que ces critères impliquent l'exclusion de plusieurs productions parfois d'une grande valeur alors qu'ils constituent un corpus à fort amalgame et réunissant des travaux de factures inégales (beaucoup de navets à côté d'une minorité de vrais films, compte tenu de la qualité esthétique).

Faisant peu ou pas du tout cas du fait que le film soit long ou court, documentaire ou de fiction, cinématographique ou vidéographique, populaire ou d'auteur, le film amazigh focalise plus les trois critères définitoires cités auparavant et en exige la présence dans ses créations à côté d'une véritable propension à mettre en exergue l'authenticité de la culture amazighe en inscrivant la majorité des scénarios dans une réalité à dominante rurale. Ce sont ces trois critères qui constituent la pierre angulaire de ce qui peut œuvrer en faveur de l'idéal et de l'idéologie amazighes, à savoir « le projet de réhabilitation de l'identité et de la culture amazighs ».

[11] Mehdi Ouassat, entretien avec Mohamed Amine Benamraoui, « Le cinéma marocain vit une effervescence marquée par l'émergence d'excellents acteurs et réalisateurs » in *Libération* du Jeudi 3 Juillet 2014.

Le cinéma amazigh associe donc fonction et contenu, éthique et esthétique de manière très subjective, en ceci qu'il soumet la forme au fond auquel il accorde le plus haut soin et la plus grande importance. En cela il est pareil à tous ces films hautement idéologiques jusqu'à frôler la démagogie qui ont marqué certaines cultures et certaines civilisations et qui se sont éloignés de toute lecture exploratrice et critique du réel qu'ils mettaient en scène.

En subordonnant la forme à la fonction, le cinéma ne devient plus que la courroie de transmission de l'idéologie dominante et non plus une exploration du réel dans sa complexité et surtout dans ses contradictions. Le film documentaire n'est plus la recherche d'une vérité (que l'on découvre ou que l'on fabrique dans le processus de recherche) mais l'imposition d'une certitude (donc une idéologie).[12]

Ce faisant, ces cinémas ont parfois sombré dans la manipulation. Mais, comme le dirait ce même Olivier Seror pour qui cinéma rime avec manipulation, quel cinéma ne serait pas manipulateur ? Car pour lui :

Il n'y a pas de cinéma sans manipulation. Au cinéma, chaque réalisateur va nous proposer une vision du réel, sa vision. C'est subjectif, et ça ne peut pas être autrement. Le cinéma, même documentaire, est une représentation. Il permet de faire ressentir des perceptions du monde via sa représentation. C'est à la fois magnifique et dangereux. L'un ne va pas sans l'autre. Et chacun va inventer sa propre éthique en fonction de son

[12]Seror, Olivier « Le réel et le faux au cinéma : unétrange rapport », 11 décembre 2009, centre socioculturel d'Etouvie, Amiens publié par L'Acap - Pôle Image Picardie sur son portail *Ressources* sous l'URL : http://ressources.acap-cinema.com/files/reel_et_faux_etrange_rapport.pdf consulté le 20/04/2015.

esthétique. C'est à dire va jouer de tous ces éléments que le cinéma met à sa disposition pour faire de la mise en scène. C'est ça, le point de vue[13].

Le cinéma amazigh : cinéma idéologique ?

Mais quel est ce point de vue qui caractérise tant la production cinématographique toutes pointures et tous genres confondus ? Quelle est cette idéologie amazighe qui se trouve au cœur même dudit cinéma tel que nous avons eu le soin de le définir ? Tout cela fait-il de cette production filmique un cinéma idéologique ?

Commençons par noter ceci que du moment que toute production cinématographique est une représentation qui se fait l'expression d'un point de vue et qu'elle présuppose une tentative de manipulation, elle ne peut rester vacante d'une idéologie. Tout ce qu'il y a, c'est que l'idéologie y sera présente à des degrés variés. A ce propos et en expliquant le choix d'aborder la dimension idéologique dans un film, Jean GILI n'hésite pas à parler d'une « idéologie dominante » dont l'œuvre cinématographique se fait l'expression artistique qui se tient à un lieu interstitiel, un point stratégique entre ce qu'il appelle « le discours du pouvoir », pure expression de ses vœux, voire de sa volonté, et les revendications de la classe qui se réclame de cette idéologie :

Compte tenu de ce qu'il met en jeu des capitaux importants le film existe en fonction d'une notion de rentabilité ou efficacité idéologique donc en fonction d'une notion de public. Le film a pour objectif d'attirer le spectateur en lui proposant un message que celui-ci est prêt à recevoir. Ce message est par ailleurs lié à des instances supérieures qui cherchent à

[13] Ibid.

modeler le discours selon une idéologie qui se confond avec le pouvoir. Ainsi le film est au point de contact entre le discours du pouvoir et les mentalités collectives, il est l'expression d'une idéologie dominante - dont il fautcerner les contours - qui se bâtit en un perpétuel échange entre ce que veut le pouvoir et ce qu'expriment consciemment ou inconsciemment les classes qui appuient l'idéologie dominante et celles qui en sont les victimes.[14]

Dans ce même ordre d'idées, Isabelle Garo associe la notion d'idéologie à celle de perspective dans sa dimension plastique en insistant sur l'aspect actif et dynamique de l'instance qui prend en charge cette idéologie ou adopte le point de vue y afférant : « L'idéologie, on le sait depuis Marx, est d'abord une question de perspective, c'est-à-dire de construction d'une représentation à partir du point de vue d'un sujet qui, loin d'être le spectateur passif de ce qui se déploie devant lui, est acteur de son élaboration. »[15]

Pour le cas du cinéma amazigh, qui ne s'en cache nullement, l'idéologie est un composant à forte présence, voire imposant et structurel. Même le film le plus désengagé, ou – mieux - le moins engagé, demeure porteur des signes distinctifs de cette idéologie amazighe. Bien évidemment celle-ci ne se limite pas à la seule expression cinématographique, mais la dépasse pour atteindre toutes les formes d'expression artistique en vogue allant de la littérature (notamment le conte et la poésie) jusqu'aux spectacles de la scène en passant par la musique et les autres arts visuels.

---

[14]Gili, Jean, « Aspects de l'idéologie dominante dans le cinéma italien de l'époque fasciste » In: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes* T. 90, N°1. 1978. pp. 291-312.

[15]Garo,Isabelle, *L'idéologie ou la pensée embarquée, éd.* La fabrique éditions, Paris, 2009, p. 6.

A vrai dire, l'œuvre cinématographique est, chronologiquement parlant, la dernière forme esthétique qu'emprunte cette idéologie pour donner forme à son discours de propagande. D'ailleurs, et comme le rapportent les chroniqueurs, bon nombre de réalisateurs amazighs se seraient convertis, en guise d'exemples, de dramaturges en cinéastes. Le cas des réalisateurs Ahmed Badouj (également scénariste) et Lahoucine Bizguaren sont, à ce titre, exemplaires. Effectivement, le premier, après avoir déserté la menuiserie pour s'adonner au théâtre allait quitter ce dernier pour une carrière plus prometteuse – parce que en diapason avec les aspirations du large public friand de cinéma ainsi qu'avec les grandes percées économiques que réalisait celui-ci en comparaison avec les autres formes d'expression artistique ou médiatique sur le marché - en commençant par adapter certains textes dramaturgiques en scénarii filmiques. Quant à l'autre, il n'en fit pas moins quand il fit virer, en 1985, sa carrière d'homme de théâtre connu à Inzegane comme le directeur de la troupe *Tifawine* (Lumières) vers une nouvelle vocation artistique, cinématographique celle-là, en réalisant son premier film vidéo *Tamghart wurgh* (Femme d'or) en 1993.

Le cinéma amazigh et le pari de la mondialité : prétentions et limites

Par ailleurs, le cinéma amazigh tel qu'il a été défini dans une partie de cette communication est certes un cinéma jeune en ce sens qu'il n'a pas encore accumulé beaucoup d'expériences filmiques, mais qui est doté d'un patrimoine de valeurs et de symboles immense. Sa mémoire identitaire l'emporte de très loin sur sa mémoire cinématographique ce qui fait de lui

un cinéma hautement idéologique mais faiblement esthétique comme en convient Omar Idtnaine quand il affirme que :

Les premiers films marocains produits en tamazight étaient marqués par le déracinement de la langue, de la pensée, des thèmes et des décors. L'authenticité du cinéma amazigh vient ainsi de son capital symbolique fondé sur le local et le vécu, ce qui en explique le succès grandissant. Cependant, le film amazigh manque encore de ce raffinement artistique qui lui permettra d'accéder au niveau de la vraie créativité, loin de tout amateurisme et de toute exploitation purement commerciale.[16]

Quand on observe bien le cumul filmique amazigh loin de tout jugement de valeur, on ne peut que noter qu'il est constitué en très grande partie de films vidéos et donc plus de films populaires que de films d'auteurs[17]. Ceci fait de lui un cinéma peu élitiste car en gageant sur l'atout populaire, il a gagé sur l'étendue de son public, sur sa quantité mais en omettant que l'aspect linguistique allait limiter cette étendue.

Certes, quand on vise uniquement une population amazighophone et une étendue locale, cela ne pose aucun problème. Mais lorsque ce cinéma prétend à une dimension universelle, il se rend à l'évidence que le choix linguistique constituera une limite sinon un handicap qui vient s'ajouter à un autre que nous jugeons encore plus limitatif et réducteur : celui de la qualité

[16]Idtnaine,Omar, op. cit.

[17]Pour le critique cinématographique qui ambitionne de mener une lecture purement idéologique ce cumul de films vidéos à caractère commercial, n'est pas dénué de toute utilité. Bien au contraire, nous convenons avec Jean Gili que, par leur attachement à la réalité actuelle ou passée à laquelle ils se rapportent ou qu'ils mettent en scène, ils peuvent s'avérer beaucoup plus profitables que les quelques œuvres maîtresses qu'ils peuvent côtoyer (concurrencer ?) : « De ce point de vue il est certain qu'un film médiocre peut être plus révélateur qu'un « chef-d'œuvre » : de par leur nature les grandes œuvres échappent en partie à leur temps alors qu'au contraire les films réalisés dans la seule perspective d'aller au-devant des besoins du marché sont des miroirs plus fidèles de leur époque. » (Gili Jean, in op. cit.)

esthétique qui, pour une grande majorité, laisse à désirer. Ahmad Araib n'en pense pas moins quand il propose sans ambages que les cinéastes adeptes de l'amazighophonie doivent réviser « radicalement leurs approches » parce que leurs films sont « généralement mal réalisés » et que leur travail est souvent taxé d' « amateurisme ». Il souligne (presque avec amertume) pour ces cinéastes qu'un nouveau souffle à la fois « artistique et esthétique, et même technique » est attendu et serait de bon aloi. Ceci ne l'empêche guère d'insister sur ce qui est déjà acquis par ce cinéma mais qui nécessite d'être intelligemment orienté vers une dimension esthétique susceptible de l'aligner à côté des grands chefs-d'œuvre sur le Panthéon du septième art et d'atteindre à l'universalité :

Cela n'empêche que le cinéma amazigh doit garder sa spécificité. Elle ne se limite certainement pas au seul facteur de la langue. Le rapport à l'espace, la relation avec le mythe, la revalorisation de la mémoire ont constitué jusqu'ici ses points forts autant les canaliser vers l'accomplissement d'œuvres d'art, universellement reconnue.[18]

Il ressort de tout ce qui précède que le cinéma amazigh a besoin d'une « révolution esthétique au cœur même de la révolution idéologique »[19] pour laquelle il milite dans le dessein d'affirmer son identité ancestrale bien ancrée dans le nord du continent africain. Dans une logique de priorités, il devrait s'intéresser plus à la langue et l'expression

[18] Ahmed Araib, « Amazigh, quand tu nous tiens ! » in *l'Opinion* du mercredi 6 mai.
[19] Laurence Mullaly « Discours filmique et contrainte idéologique : la Révolution cubaine « à la manière de » Sara Gómez » in *Discours et contrainte,* actes du colloque SAL (Séminaire Amérique Latine) - CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) Journée d'études tenue le 25/03/2007. Consulté le 15/04/2015 sous l'URL : http://www.institutdesameriques.fr/content/sal-s%C3%A9minaire-am%C3%A9rique-latine-crimic-centre-de-recherches-interdisciplinaires-sur-les-mondes.

cinématographiques qui peuvent lui rendre accessibles les contrées de l'universalité qu'à la langue et l'expression amazighes qui en réduisent l'expansion et la promotion.

Bibliographie

Akafli, Hammani, Editorial du numéro spécial « Tolérance et dialogue des cultures » de la revue *Oualili* Cahiers de l'Ecole Normale Supérieure de Meknès N° 13, février 2008, pp. 5-8.

Araib, Ahmed, « Amazigh, quand tu nous tiens ! » in *l'Opinion* du Mercredi 6 mai. 2011.

Demnati, Meryam, «Rendre à la langue amazighe la place qui lui revient de droit» entretien in *Al Bayane*, mercredi 17 octobre 2012, p. 6.

Garo, Isabelle, *L'idéologie ou la pensée embarquée*, éd. La fabrique éditions, 2009.

Idtnaine, Omar, « Le cinéma amazigh au Maroc Eléments d'une naissance artistique » in *Africultures* numéro du 20|10|2008 publié sous l'URL : http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8117.

Gili, Jean, « Aspects de l'idéologie dominante dans le cinéma italien de l'époque fasciste » In: Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes T. 90, N°1. 1978. pp. 291-312.

Mullaly, Laurence, « Discours filmique et contrainte idéologique : la Révolution cubaine « à la manière de » Sara Gómez » in *Discours et contrainte,* actes du SAL (Séminaire Amérique Latin) - CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains) Journée d'études tenue le 25/03/2007.

Ouassat, Mehdi, entretien avec Mohamed Amine Benamraoui, « Le cinéma marocain vit une effervescence marquée par l'émergence d'excellents acteurs et réalisateurs » in *Libération* du Jeudi 3 Juillet 2014.

Seror, Olivier, « Le réel et le faux au cinéma : un étrange rapport », 11 décembre 2009, centre socioculturel d'Etouvie, Amiens publié par L'Acap - Pôle Image Picardie sur son portail *Ressources* sous l'URL :
http://ressources.acap-cinema.com/files/reel_et_faux_etrange_rapport.pdf.

Zachary, Louis, « Le Cinéma américain à l'assaut du monde », sous l'URL : http://www.iletaitunefoislecinema.com/memoire/2196/le-cinema-americain-a-lassaut-du-monde

Zagdanski, Stéphane, « Godard face à Zagdanski Le cinéma est-il une «imposture»? » article consulté le 03/05/2015 sur le Net sous l'URL :
http://www.pileface.com/sollers/IMG/pdf/Godard_face_a_Zagdanski.pdf

Le Corps amazighe dans le cinéma

cas des films :

Les Yeux secs de Narjiss Najjar (2004)

L'Enfant endormi de Yasmine Kassari (2005)

Ilham **BOURIQUI**[1]

Nous tenterons à travers cette communication de modéliser la représentation du corps dans le cinéma à partir de deux démarches :

- une analyse du discours cinématographique qui considère le corps en tant que support d'une énonciation ;

- une analyse psychanalytique lacanienne qui le considère comme corps du symbolique, étant donné que le cinéma est le lieu de la symbolique par excellence.

La définition du corps en tant que partie physique de l'être humain, par opposition à l'esprit et à l'âme ne nous intéresse pas ici, c'est du corps dans ses manifestations dans le film qu'il s'agit. Nous le considérons à partir de deux points de vue :

- celui du spectateur pour qui le corps est immatériel. Il est représentation et surface de projection. Il est incarnation d'une sensibilité façonnée ;

- celui du réalisateur pour qui il est imaginaire, symbolique, représentation consciente et lieu de matérialisation de pulsions (expression de l'inconscient).

[1] Professeur de communication, ENCG, Kénitra, Maroc.

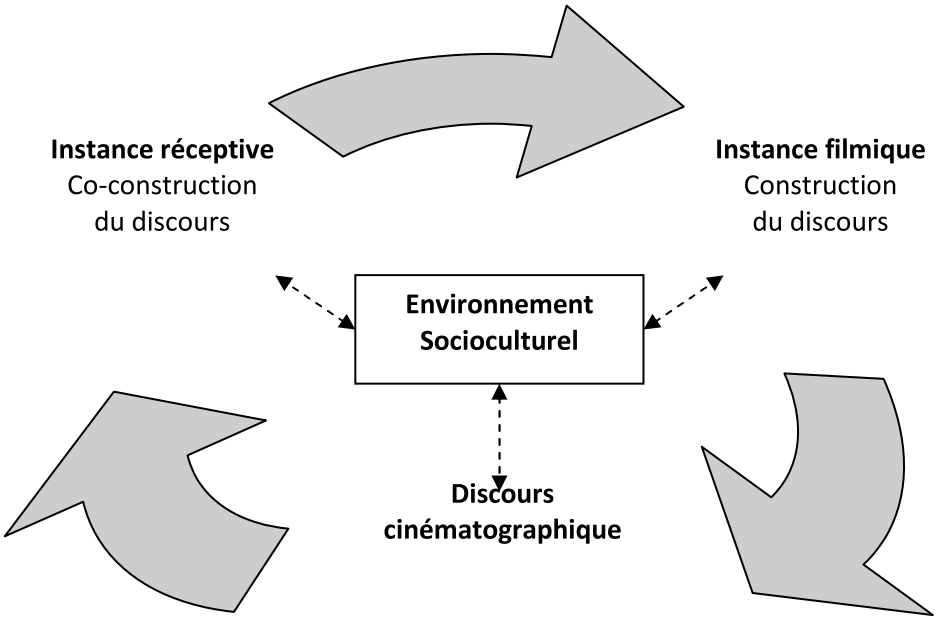
Il va de soi que l'auteur ou le réalisateur du discours filmique est issu d'un univers socioculturel qui façonne son mode de raisonnement et sa vision du monde. L'impact de cet univers se traduit par de nombreuses composantes individuelles qui se laissent voir à l'écran d'une manière consciente ou inconsciente. Il est question dans ce qui suit de mettre la lumière sur la corrélation entre le monde social et la subjectivité du cinéaste qui émerge dans le discours filmique à travers les modes de traitement des problématiques sociales et du choix des personnages ayant une corporalité expressive. Ces derniers sont des êtres de fiction. Ils existent virtuellement dans l'univers du film. Leur constitution doit ainsi être envisagée comme un acte impliquant leur créateur. Tout personnage est, en effet, un ensemble de représentations qui peuvent avoir un impact sur des personnes réelles sexuées et appartenant à une catégorie sociale et ethnique. Néanmoins, il doit avoir un statut psychologique et une cohérence interne. Il doit son impact sur le spectateur à la vraisemblance qu'il entretient avec le monde.

Le personnage cinématographique imite une personne, voire une instance propre en dehors de la représentation qu'en fait son créateur. Il n'existe que dans la représentation écrite ou jouée à l'écran. Malgré cet aspect intrinsèquement virtuel du personnage, ce dernier possède une forte capacité à susciter l'identification et la projection du spectateur. Celui-ci le voit, le temps de la projection, comme une personne. La vraisemblance du récit est la clef de l'identification du spectateur. Le personnage renvoie inévitablement à la personne. C'est la condition fondamentale du récit. Le spectateur a tendance à s'identifier et à se projeter dans les personnages de fiction. Il ne saurait y avoir, sans cela, aucun effet affectif, aucun effet cathartique, aucun plaisir et le spectateur pourrait être déçu et ennuyé. Nous ne pouvons donc pas exclure la personne potentielle que représente le

spectateur. L'expérience fictionnelle laisse des traces sur le réel et, par conséquent, sur la perception de ce dernier par le spectateur.

Faire un film est, à notre sens, une manière de dire la réalité. Un film est d'abord une matérialisation d'un concept, d'une idée qu'on développe et qu'on travaille, une idée qui se nourrit de l'expérience personnelle de son auteur, de sa culture et de son cadre social de référence. L'idée sous-jacente à toute création cinématographique doit prendre forme, être développée afin de devenir une histoire que l'on raconte à travers des images.

Le discours cinématographique combine une infinité de modes de représentations. Images, sons, mouvements, décors, etc., sont autant d'opérations de sémiotisation de l'idée du film. Une sémiotisation polyphonique, poly-codes. Le film constitue ainsi un message fait par un ou plusieurs *émetteur(s)* et adressé à un *récepteur* dans un *contexte* d'énonciation qui est propre à cet art. Les corrélations entre les trois instances : cinéaste, film et spectateur sont inévitables dans tout processus de création, de socialisation et d'assimilation culturelle d'un discours cinématographique. La modélisation suivante représente ce processus à cycle continu, à l'origine de ce que nous avons appelé une *énonciation filmique polyphonique*.



Nous supposons que le film permet une double énonciation en ce sens qu'il constitue lui-même un énoncé clos et fini allant d'un destinateur vers un récepteur. Cela rejoint en quelque sorte le point de vue de Ch. Metz qui considère le film comme un *fait* qui surgit dans un tout qui n'est que le cinéma. Il s'agit, ainsi, d'une énonciation qui se fait *par le film* dans la mesure où ce dernier véhicule un message et un sens qui se renouvellent selon le point de vue d'analyse adopté. Ainsi, un film peut tirer sa signification de sa situation par rapport au cinéma de manière générale, par rapport à la cinématographie de son auteur, par rapport au pays d'appartenance, par rapport au contexte social, historique, artistique, culturel, politique, ethnologique, etc. Il est question, aussi, d'une énonciation qui se fait dans le film à travers chacun des constituants de son discours, à travers l'histoire qu'il raconte, à travers les corps des personnages qui

défilent à l'écran, de leurs paroles, de leurs gestes ou leurs mimiques, et ce à différents niveaux également.

Par sérendipité, et pour d'autres besoins que cette étude, nous faisions des recherches sur la psychanalyse lacanienne et nous sommes tombée sur le séminaire de Jacques Lacan *le Sinthome* (1975-1976)[2]. Une phrase nous y a interpellées : « *De ce que le symbolique ayant pris corps s'incorpore, le corps se fait verbe* ».

Etant convaincue que le cinéma est le lieu de la symbolique par excellence, nous ne pouvions pas ne pas faire le lien entre le corps en tant que représentation dans une corrélation directe avec le message qu'il porte, ou du moins qu'il énonce d'une manière consciente et/ou inconsciente et ce qu'il pourrait susciter chez le spectateur en messages et en significations. Lacan conçoit le corps sous trois incarnations à existence simultanée.

1- *Le corps réel* qui est le corps vivant, celui de la chair avec sa pulsation de **jouissance**.

Celui du réalisateur en tant que personnalité reconnue et identifiable.

Celui de chacun des personnages représentés dans le film.

Celui du spectateur retenu par la jouissance, tirée du conditionnement cinématographique.

2- *Le corps du symbolique* qui est vidé, séparé de la jouissance, par l'opération du **signifiant**[3] (La composante consciente ou inconsciente du langage qui oriente le devenir d'un individu, ses discours et ses

[2] Castanet, Didier, « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptômes, incidences cliniques », extrait de *L'en-je lacanien* (n° 3), le texte début corps, éditeur, Paris, 2004.

[3] Le Sa chez Ferdinand de Saussure désigne la composante physique du signe (image acoustique) et le Sé son contenu. Le Sa chez Lacan renvoie à la composante consciente ou inconsciente du langage qui oriente le devenir d'un individu, ses discours et ses actes.

actes).

Pour le réalisateur en tant qu'énonciateur et pour qui le corps se confond avec le personnage tel qu'il est caractérisé et représenté dans le film.

Pour le personnage pour qui un corps est porteur d'un discours, d'une identité, d'un système de valeurs, d'une pensée et que lui-même véhicule.

Pour le spectateur en tant que récepteur pour qui le corps est la résultante d'un processus interprétatif qui aboutit à son association avec le **Référent**.

3- *Le corps imaginaire* qui finit par donner sa forme et sa consistance au corps vivant. Un contenant qui donnerait sa consistance au contenu en somme. **Le corps est le support physique pour que quelque chose soit pensable.**

Pour le réalisateur, le film devient en soi un corps, dans sa totalité signifiante (en tant que discours réfléchi, sémiotisé et donné à voir). Nous nous référons ici au travail élaboré par Raymond Bellour *Le corps du cinéma*[4] dans lequel il conçoit le cinéma comme un corps. Pour lui, contrairement aux apparences, le cinéma n'est pas désincarné. Il pense le cinéma comme un corps en postulant qu'il existe deux types de corps du cinéma : celui de film et celui du spectateur. Ce dernier, nous le considérons comme un actant qui intervient consciemment ou inconsciemment dans le processus énonciatif filmique.

En partant de ce que nous venons d'avancer sur la relation qu'il y a ou qui est supposée être entre les types d'énonciations, les types de signes ou

[4] Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, P.O.L., Coll. « Trafic », Paris, 2009, pp 125-131.

du moins leurs aspects (Sa /Se) et les types de corps en liaison avec la manipulation des représentations faites par les faiseurs du cinéma et leur interprétation par le spectateur/récepteur, nous confronterons, en les analysant, des aspects filmiques dans deux œuvres dont les réalisatrices ont exploité le corps de la femme amazighe pour bâtir chacune son récit. Il s'agit des opus *Les Yeux secs* et *L'enfant endormi* qui en dépit de leurs différences, aisément identifiables, sont construits, tous les deux, sur un socle idéologique commun. Ils insistent sur la difficulté à cerner la problématique de la condition féminine au Maroc. Les réalisatrices rejettent cette thèse et invoquent la volonté de parler de ces femmes et de leurs conditions de vie de manière innocente et dénuée de toute arrière-pensée idéologique.

Le corps de la femme se présente ainsi, en apparence dans ces films, comme un objet clos. Il n'est qu'un signe ne renvoyant à autre chose qu'à lui-même. Le corps est toujours disséminé dans des tissus de relations qui le dépassent ou le sous-tendent. Nous le concevons comme un objet mouvant, pris dans un faisceau de regards. Nous considérons les différentes formes de représentations du corps comme un mode d'affirmation de l'identité culturelle et sociale : le corps est naturellement une voie privilégiée d'étude des codes sociaux et des modes de pensée. Son appréhension reflète les postures essentielles de notre société.

Si on part ainsi de l'hypothèse ou du postulat que toute représentation cinématographique du corps est ambivalente par nature, le *signifiant* pouvant être pris pour le *signifié* ou même pour le *référent* et vice versa, on peut déboucher aisément sur des situations où l'information supposée à la source se transforme, *in fine*, en objet engendrant une autre information.

Une information non supposée par l'émetteur, avérée et admise par le récepteur.

L'objet cinématographique qui est le corps d'une femme amazighe (signifiant pour les réalisatrices) doté d'une signification de modèle féminin (sé) et renvoyant à un référent existant et identifiable (femme amazighe dans le film) ; cet objet, soumis à l'épreuve de l'ambivalence, aboutit à la situation suivante :

Le *référent* (femme amazighe) est le *signifiant* pour le récepteur lambda, incapable de prendre de la distance par rapport au cinéma qui se joue du réel, du fictif et du représentatif. Le *signifiant* est bien entendu porteur d'un *signifié* qui peut être toute mère ou toute femme amazighe, Sa et Sé renvoyant à leur tour à un référent, l'être humain, ethniquement marqué mère, femme ou fille de tout un chacun qui est issue de cette ethnie.

L'objet ayant servi pour illustrer un propos (la cause de la femme marocaine) se transforme ainsi en archétype que le phénomène de la représentation va ériger en objet symbolique, référant de manière marquée à une communauté toute entière. Cette déviation/déviance est porteuse de jugements et d'idées toutes faites, nuisibles à la société, autant pour les franges ciblées et donc stigmatisées que pour les franges qui ne le sont pas. Elles constituent de manière indéniable, un frein à la paix sociale et aux valeurs de la vie dans le respect de la différence. Cet état de fait échappe au contrôle du ou des réalisateurs des films, leurs œuvres, étant à présent, une chose publique. Les motivations premières qui ont prévalu au moment de l'écriture du film laissent place à la loi implacable des signes dans leurs relations intrinsèques qui se joue de la signification en déplaçant les frontières langagières et psychanalytiques entre Signifiant / Signifié / Référent.

Dans *Les yeux secs*, Narjiss Najjar, donne à voir une séquence dans laquelle elle donne la parole, en amazighe, aux femmes âgées du village de Tizi. Elles vivent en marge de la société parce qu'elles ne peuvent plus exercer le 'métier' des femmes du village. Elles sont entretenues par ces dernières et constituent plus un fardeau qu'une source de richesse. Leurs corps, marqués par l'usure du temps et la vie dure de tous les jours, ne sont plus exploitables et productifs. Dans la culture amazighe, les igoudar sont ces greniers perchés dans les hauteurs et qui servent à protéger les récoltes et les objets de valeur. Ces femmes qui y vivent, sont-elles objets de valeurs ou reliques du passé que l'on range là où elles dérangent le moins ?

Signifiants	Signifié	Référent
Femmes amazighes âgées, habits typiques de la région de Khénifra	Toute mère ou grand-mère amazighe	L'être humain ethniquement marqué, mère ou grand-mère de tout un chacun qui est issue de cette ethnie
Langue amazighe comme moyen de communication	Langue parlée par une catégorie sociale marginalisée	Langue caduque, marginalisée et parlée par des gens qui vivent hors du temps
Pièces troglodytes (Igoudar) perchées dans les falaises	Marginalisation accentuée par l'emplacement dangereux de ces	Lieu où on cherche à stocker ce dont on n'a pas ou plus besoin

	habitations	

Dans *L'Enfant endormi* de Yasmine Kassari, le même schéma se reproduit par rapport à la représentation de la langue amazighe. Deux personnages parlent amazighe, une mère et une grand-mère. Quand elles s'adressent aux jeunes femmes du film, elles ont la réplique en arabe dialectal. Les deux femmes sont, certes, respectées et servies pour ce qui est de leurs besoins fondamentaux, mais pas forcement écoutées. Elles représentent une sorte de sagesse émanant d'un temps révolu et, de ce fait, mises au rebus de la société.

Signifiants	**Signifié**	**Référent**
Femmes amazighes âgées, habits typiques des régions du nord	Toute mère ou grand-mère amazighe	Etre humain ethniquement marqué, mère ou grand-mère de tout un chacun qui est issue de cette ethnie.
Langue amazighe en tant que moyen de communication	Langue parlée par une catégorie sociale âgée et relativement marginalisée	Langue caduque, marginalisée et parlée par des gens qui vivent hors du temps

À présent, toutes les interprétations sont possibles car des attributs de l'archétype sont décelés dans les éléments issus de ce modèle. A partir de là, tout ce qui ressemble à l'archétype en prend les traits et les caractéristiques

par le biais des vêtements, de la langue pratiquée, des us et coutumes, des rites et habitudes, des tatouages, etc. Et si on lie le langage à l'âge comme c'est le cas dans les deux films, la langue amazighe est, de ce fait, reléguée au passé, enfermée dans le concept de patrimoine car parlée uniquement par les vieux. Elle devient, *de facto*, une langue secrète, codée, cachant des pratiques parfois douteuses comme la prostitution dans l'un des films et la superstition dans l'autre, et vouée dans les deux cas à la marginalisation sociale.

Ces constats ressemblent à une conclusion, fatalement liée au contact du récepteur avec les séquences impliquant le corps de la femme amazighe, sa langue et sa culture. Rien n'est systématique car chaque spectateur du film est unique et tous ne sont pas formatés pour interpréter de la même manière. Pourtant, nous sommes convaincue que l'image renvoyée des femmes amazighes, de manière consciente ou inconsciente, dans leur univers social particulier, tel qu'il est exploité dans les deux films, n'est pas de nature à ériger la culture amazighe et les amazighes en composante sociale et culture nationale valorisées.

Les implications sous-entendues et les messages subliminaux liés à l'ambivalence dont nous avons parlé mènent à des interprétations peu flatteuses pour les amazighes et leur culture. Ces prises de positions, non clairement positives, sont rendues plausibles quand on sait que la représentation véhiculée par les faiseurs de la politique nationale à propos de tout ce qui n'est pas arabo-arabe est franchement négative et contraire à la norme sociale dominante. Nous considérons ici que les démarches entreprises dans les deux films à l'étude légitiment cette idéologie dominante dans un pays qui favorise l'arabité au détriment de tout le reste.

Bibliographie

Bellour, Raymond, *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*, P.O.L., Coll. « Trafic », 2009, Paris, pp 125-131.

Castanet, Didier, « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptômes, incidences cliniques », extrait de *L'en-je lacanien,* (n° 3), le texte début corps, éditeur, Paris, 2004.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1979.

Deuxième partie
Cinéma amazighe, représentations croisées

Féminin/masculin
la famille et le genre dans deux films amazighs

Rochdi **ELMANIRA**[1]

Convaincu que le cinéma est un laboratoire symbolique comprenant en germes les éléments qui peuvent contenir et prévoir les problèmes complexes et autres transformations déterminantes de la société, nous nous attèlerons, dans cet article, à cerner la thématique complexe de la famille au prisme de la notion du genre .Pour ce faire, nous partons des questions suivantes[2] : Quel regard les cinéastes jettent-ils sur la famille ? Quels types de signification véhiculent les structures familiales ? Quels sont les rapports entre les structures familiales et la question du genre ?

1-Structure familiale et genre

De prime abord, rappelons un principe conceptuel : « Le genre est un élément constitutif des relations sociales fondées sur les différences perçues entre les sexes ; le genre est un mode fondamental de signifier les rapports de pouvoir »[3]. Certes, dans les études de genre (masculin/féminin), on distingue, d'habitude et différemment, entre sexe et genre. Le premier repose sur des données d'ordre naturelles et biologiques, alors que le second

[1] Enseignant chercheur, Faculté des Lettres, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc.
[2] Le corpus étudié est formé de deux films, « Touf Tanirt » (2003) de Abdellah Dari et « Adios Carmen » (2013) de Mohammed Amine Benamraoui ; désormais, « *Touf* » et « Carmen » dans le texte.
[3] Scott, Joan W., « Gender : A Useful category of historical analysis », cité par Riot-Sarcey, Michèle, « Les sources du pouvoir : l'événement en question » in *Cahiers du GRIF (le genre de l'histoire)* N° 37/38, 1988, p. 26.

implique le social, le culturel et le politique. Le genre[4] a toujours été intéressant dans les recherches sociologiques, anthropologiques et politiques car il englobe la question du pouvoir et des forces entrant en jeu dans une société déterminée.

Aussi le genre est-il une démarche importante dans l'étude de la famille ; en effet, la place de la famille, qui est elle-même associée à un ensemble de normes de comportements différentes selon les groupes sociaux, est indissociable du genre, maillage plus large qui noue ensemble le sexe, l'âge, la sexualité, les hiérarchies, les rôles sociaux. C'est pourquoi par exemple la notion de « genre », en rapport avec celle de l'affect, est fondamentale, dans les études de la famille, car dans l'histoire des études autour de la famille, le rôle à jouer, en termes de pouvoir, varie selon le sexe (fille/garçon), l'âge (cadet/aîné), la hiérarchie (un PDG n'est pas un maçon), le rôle dans la famille (le père/le fils). Autrement dit, étudier les rapports de genre (ou différenciation et construction culturelles) est un champ dynamique et hiérarchisé par le moyen duquel le pouvoir est articulé[5]. Ainsi

[4] La théorie du (Gender Studies), née aux USA dans les années 70 d'une réflexion autour du sexe et des rapports hommes/femmes. Elle constitue un domaine pluridisciplinaire très large. Suite à la révolution sexuelle, en Occident, le mouvement féministe a voulu trouver des assises, des fondements et dans voix dans le domaine de la recherche universitaire, et d'essayer ainsi de réfléchir autrement sur le monde. La question du genre a trait au corps et à l'identité et s'inscrit dans l'espace politique et social public.

[5] Le pouvoir est autre chose qu'un simple recours ou exercice de la coercition. On peut évoquer le pouvoir de la parole en public souligné par R. Barthes ; le pouvoir charismatique d'un leader politique qui devient une icône par la force de l'Histoire ou de ses idées propres (Che Guevara, Ghandi, Mandela …) ; le pouvoir de fascination devant quelque chose de beau (paysage, une femme, un homme, un texte, une musique …). De façon plus prosaïque, le pouvoir c'est exercer une influence consciente sur une personne pour le faire agir ou l'empêcher d'agir. Au cinéma, ce registre est extrêmement riche et attractif pour le spectateur. Il est un élément fondamental de la qualité d'un scénario. Alors, comment s'exerce le pouvoir ? Où s'exerce-t-il ? Nous tâcherons d'en étudier quelques aspects matériels et symboliques qui en manifestent l'exercice, comme le rôle familial, l'argent, les cérémonies, les gestes, le regard, l'invisibilité, le faire-croire de l'autorité. La question étant de savoir ce que nous apprennent ces éléments sur le rôle du pouvoir et de ces acteurs ?

c'est à travers la pratique de la parole, par exemple, que se construit l'identité sexuée d'une personne. Cette identité n'est pas donnée d'avance comme un *apriori* ; elle se construit dans la durée, dans l'histoire et trouve son terrain de prédilection dans les structures familiales en question.

De ce fait, depuis longtemps, en Occident comme dans le monde arabe, la structure familiale est le lieu de la domination masculine, la femme ne disposant pas d'espace de liberté dans la sphère publique que récemment, à titre d'exemple, les questions du travail, du vote ou de l'instruction scolaire se limitaient aux hommes, de même que le nom de famille accordé aux enfants revenait au père… ou encore, en termes de genre, autrefois, la femme ne portait pas de pantalon, alors qu'aujourd'hui c'est un fait avéré bien ancré dans les normes. Mais si le pantalon est devenu un costume mixte, un homme habillé en femme choquerait. A ce propos, Christine Bard remarque : « Le costume reflète l'ordre social et le crée, permettant, notamment, le contrôle des individus »[6].

Par ailleurs, dans le monde de la recherche filmique, la question de la famille et du genre constituent, à nos yeux, le foyer dynamique d'une

---

Savoir de quelles significations sont-ils investis ? La notion de « pouvoir » est un concept qui cristallise des pratiques et des attentes, un vocable qui a plusieurs connotations : historiques, politiques, idéologiques, économiques.

[6]Bard, Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Seuil, Paris, 2010, p. 7. Dans l'ancienne Chine, on obligeait, autrefois, les jeunes filles à chausser des souliers très serrés en bois, afin d'avoir de petits pieds, signes de beauté ; en Europe du XVII au XIXème siècles, le corps des femmes était corseté par un gainage et couvert de tissus hiérarchisés. En étudiant l'histoire de la culture matérielle d'une époque, on s'aperçoit très vite que le costume est un objet à genre, socialement construit, qu'il fonctionne aussi comme un symbole de pouvoir. En ce sens, il a une signification politique. Certes, la conquête du pantalon par les femmes, symbole de la masculinité et du pouvoir, a débuté au XIXème siècle, en Europe et aux U.S.A. (les premières à le porter montaient à cheval et revendiquaient une certaine autonomie (voir à ce sujet le film « *Johnny Guitar* » de Nicolas Ray)). Les féministes le revendiquent, car le pantalon est un vêtement fermé, à la différence de la jupe, vêtement assigné aux femmes, qui souligne l'accessibilité du sexe féminin, sa pénétrabilité. Le pantalon est pratique aussi pour le mouvement du corps féminin.

structure riche d'enseignements anthropologiques et politiques en rapport avec la société, car elle possède des modalités de circulation et de significations relationnelles propres et codées entre les personnages dans un film[7]. En effet, les spécialistes des études relatives aux structures familiales et de leur évolution à travers l'histoire, ont démontré que la crise des valeurs au sein de la famille reflète, en fait, la crise des valeurs de la société toute entière. Le film *Touf* retrace, à ce propos, l'importance statuaire et symbolique de la Mère comme seule valeur universelle et refuge incomparable auxquels il faut s'attacher. Ce film qui reprend le mythe d'Ounamir[8] est le récit non seulement de la mère, mais aussi de la cellule familiale qui risque d'exploser et de s'anéantir; la famille comme une union durable, fondatrice de la société et du bonheur de tous.

En scrutant le récit des deux films, on s'aperçoit du rôle symbolique de la mère et de l'absence du père[9]. Dans *Carmen*, par exemple, l'absence

[7] On verra comment dans « Touf », le fils n'embrasse à aucun sa mère sur la tête, ce qui est un manque de respect dans le code gestuel amazigh.

[8] Ce film raconte le récit oral amazigh de Hammou Ounamir, fils unique vivant avec sa mère. Pendant son sommeil, des esprits nocturnes le visitent et induisent, chaque fois, sa main de henné ; et à chaque fois, le maître d'école (le Fkih) le punit, jusqu'au jour où Ounamir attrape une de ses fées. Séduit par celle qui deviendra sa bien-aimée et son épouse. Il la suivra au septième ciel, laissant sa mère seule. Pour leur bonheur, la fée lui pose comme condition de ne jamais soulever le couvercle séparant le ciel de la terre. Transgressant cet ordre, Ounamir voit sa mère devenue aveugle à force de le pleurer, le jour de l'Aïd, un bélier prêt à être sacrifié. Ounamir s'élance dans le ciel et se transforme en gouttes de pluie, dont l'une touche sa propre mère qui recouvre sa vue, alors que l'autre procède au sacrifice du mouton. Le mythe d'Ounamir a plusieurs versions, selon les régions ; certains chercheurs y voient une version du complexe d'Œdipe. Lire Nerci, Najate, *Métamorphoses du mythe d'Ounamir*, coll. « Eidôlon, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

[9] « En coupant la tête du Roi, la Révolution a fait tomber la tête de tous les pères de famille. » remarquait Balzac. En effet, tous les mythes de la souveraineté convoquent les figures de Dieu, du Roi et du Père. A titre indicatif, « Phèdre » de Racine raconte comment l'absence de la figure patriarcale (le Roi de Trézène) incite à la déchirure du tissu social et à la défaillance des personnages ; le Père représente l'existence d'interdits, des limites et des fonctions symboliques ...Il est toujours pertinent de voir comment la caméra, de tel ou tel

de la mère, partie rejoindre son nouveau mari, malgré elle en Belgique, loin de son fils, crée une situation douloureuse où l'enfant se retrouve vulnérable, seul, obligé de compenser l'amour maternel qui lui fait défaut. Réfugiée politique dans le nord du Maroc, Carmen, le personnage éponyme, prendra en charge ce rôle crucial. De même on relèvera, dans *Touf*, la même situation de manque mais du côté de la mère, car alors que la mère témoigne et multiplie les signes de douceur et de tendresse envers son fils unique, celui-ci n'a de cesse de se montre ingrat envers elle. Cet amour filial dissymétrique est la matrice du film. Celui-ci se veut un conte de cinéma, muni d'une morale à la fin de l'histoire ; le film en entier travaille sur les archétypes (le bon/le méchant), développe les thèmes habituels à ce genre d'écriture (trahison, amour, rejet, perte, soumission…), tandis que les figures de l'imaginaire collectif et les personnages (mère, belle-mère, héros, anti-héros) mettent en scène l'histoire de l'amour aveugle et aliénant pour une femme qui peut nous détacher de l'amour maternel ; Ounamir, amoureux transi et distrait, regrettera à la fin de l'histoire, ses étourdissements et son manque d'affection, d'amour et de respect vis-à-vis de sa mère. La morale de ce conte de cinéma (à la fin, il perd sa mère et son épouse qui l'a rejeté) s'inspire des valeurs traditionnelles conservatrices et

---

réalisateur, explore le thème de la famille, en racontant le roman familial des personnages. Chez F.F. Coppola, la famille est conçu comme le lieu de tous les drames, c'est là où tout se noue, où tout se joue ; Il en est de même pour Welles, (« Kane »1941, « Splendeur des Ombersons »1942, Hitchcock, (« L'ombre d'un doute »,1943 ; « La maison du docteur Edwards » 1949, « Complots de famille »,1976…), ou encore chez les frères Coen, « Miller's Crossing »1990, « Fargo »,1996, « Arizona Junior », 1986…). Dans le cinéma japonais actuel, la thématique de la famille et de sa dislocation, suite aux changements post-deuxième guerre mondiale. Kyoshi Kurosawa, « Tokyo Sonata » 2009, raconte l'histoire d'un père au chômage, le fils aîné s'engage dans l'armée américaine alors que le cadet s'initie à la musique classique en secret. Aujourd'hui, l'ordre patriarcal se trouve fissuré et démonté à cause d'un ordre économique effréné. La faillite de la famille japonaise peut s'observer également dans les films de Hirokazu Kore-Eda, « Nobody Knows »2004, « Still Walking »2008 ou « Air Doll »2009.

fondatrices de la société marocaine et musulmane où la place des parents est primordiale. Le thème visuel du dernier plan résume, à lui tout seul, la solitude au monde d'Ounamir, démuni de tout. La fin du film le montre seul au milieu d'un paysage rocailleux, métaphore spatiale de sa désertion affective.

D'autre part, du point de vue des relations intrafamiliales, dans chaque société, la présence ou l'absence de certaines distinctions fait sens. Les distinctions sont organisées en un système significatif dans chaque communauté particulière, sur le plan des relations sociales et des idées ; par exemple les distinctions de génération (l'importance des rapports affectifs du grand-père, du père et de leur descendant dans les sociétés méditerranéennes arabes), la distinction de sexe (masculin/féminin) et la distinction de latéralité (ex : parents du père/ parents de la mère), à la manière des films de Francis Ford Coppola par exemple. Mais de façon générale, le rôle social attribué aux sexes dans la société dénote une distribution idéologique des tâches[10], ces rôles ne fondent pas sur le naturel mais sont des constructions mentales et socioculturelles en accord avec le système des valeurs en vigueur.

Dans les deux films à l'étude, l'absence de la distinction de génération crée une situation de crise où vont se débattre les protagonistes. Comme il n'a pas une image du père auquel il peut s'identifier, et comme sa mère est partie à l'étranger, Amar se jettera dans les bras tendres de Carmen. Certes, comme il est sensible aux gestes maternels et à l'attention affectueuse de Carmen, l'enfant passe de sa mère génitrice à Carmen. Celle-ci sera, pour lui, une mère de substitution, l'image tendre et affectueuse face à la terreur

[10] Dans le domaine des jeux pour enfants hautement conditionné et donc idéologique, ce sera les poupées pour les filles et les armes et autres outils de construction pour les garçons.

quotidienne et hystérique semée, dans la maison, par l'Oncle. Plus, en termes de René Girard[11], Carmen est véritablement la figure du médiateur, en plus d'être la figure de la maternité manquante. L'un des modes de socialisation de Carmen, en dehors de sa relation amoureuse avec le réparateur de cycles et de motocycles marocain, est, sans doute, son amitié sincère et maternelle pour Amar, à titre indicatif : Amar enverra des cassettes enregistrées à partir de la maison de Carmen qui le couvre de regard tendre.

Dans son ensemble, le récit du film raconte comment un garçon est à la recherche d'une image de la maternité qu'il redécouvre dans les séances du cinéma auxquelles Carmen l'invite régulièrement. Les images mélodramatiques des films hindous seront autant de moments de projection et d'identification qui vont réconforter Amar devant l'absence de sa mère réelle. Justement, à la fin, il retrouvera sa mère devant la salle de cinéma ; ce qui peut symboliser un retour à la réalité des choses.

Comme il est impossible aujourd'hui de parler d'une famille, un groupe, une communauté sans partir des individus eux-mêmes, de leur pratique, de leurs comportements, de leurs relations et du même coup sans faire sien l'arsenal méthodologique de la micro-histoire : la reconstitution biographique, les configurations relationnelles, l'analyse de réseau.[12]

Intéressons-nous à l'affect des personnages et à son impact sur leur vécu et relations intersubjectives.

---

[11] Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Hachette Pluriel Référence, 2011.

[12] Chauvard, Jean-François, « Source notariale et analyse des liens sociaux : un modèle italien ? », collectif, *Liens sociaux et actes notariés dans le monde urbain en France et en Europe*, P. de l'Université-Paris- Sorbonne, 2004.

Au niveau des sentiments des personnages et de leurs rapports intersubjectifs, il faut dire que l'influence des contraintes sociales et économiques, créant de la tension, est à prendre en considération. Certes, les deux films développent, au niveau du récit, l'absence physique du père et la prééminence de l'instinct maternel ; à titre d'exemple, la maternité affectueuse se manifeste par les larmes des deux mères, expression de leur fragilité et du poids social qu'elles subissent. Néanmoins, le film « Carmen » joue sur une panoplie de sentiments comme la tendresse qui rapproche Carmen et Amar, la méfiance et la violence qui éloigne Amar de son oncle maternel, une véritable bête brute épaisse, ou encore la jalousie qui oppose ce dernier à l'amant de Carmen. Tandis que les codes affectifs traditionnels où entre une certaine sacralité des parents, font défaut dans *Touf*, ce qui est l'image d'une certaine décadence des valeurs habituelles traditionnelles. L'axiologie des liens familiaux (affection, jalousie, haine, amour, respect…) permettent de saisir comment ces derniers se construisent ou se déconstruisent. L'ironie finale de *Touf* montre Ounamir resurgir des profondeurs de la terre après avoir pris conscience de l'importance de la valeur irremplaçable de sa mère qui a toujours su le protéger et l'éduquer depuis sa tendre enfance. Dans le film d'Abdellah Dari, relevons tout de même l'association universelle de la mère et du cosmos, incarnés par deux motifs cosmogoniques, la terre nourricière et l'arganier ancestral. Dans le *Dictionnaire des symboles*[13], la figure de la mère est souvent associée à la terre et à la mer, car toutes sont des réceptacles, des matrices de la vie. *Touf* ne déroge pas à cette règle ; en effet, rejeté par sa femme, Ounamir retourne aux profondeurs de la terre, plonge dans les eaux et resurgit à la surface, et

[13] Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.

finit par retrouver sa mère, à la fin, de renaître en quelque sorte, quand il est trop tard; les grandes déesses mères sont des déesses de la fertilité ; Gaïa, Héra (Grèce), Isis (Egypte), Ishtar (Assyro-Babyloniens), Astarté (Phéniciens), Kâli (Inde) … « la mère c'est la sécurité de l'abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture »[14].

Ici les éléments sacrés du cosmos signifient l'attachement et le recentrement autour de la mère. La mort de la famille c'est aussi celle de l'utopie qui nourrissait l'amour maternel ; la prévalence de l'économique fausse le jeu des valeurs morales dans la société. Entre affects et liens maternels, l'attachement maternel se justifie du fait que l'enfant représente la lignée de la famille, c'est pourquoi le spectre de la maison vide tellement redouté par la mère, au seuil de la vieillesse. Avoir un enfant qui s'occupe d'elle et lui assure un enterrement décent. Après le générique du début, le film commence, la nuit, dans la maison d'Ounamir où la mère est seule à l'écoute du moindre bruit de la présence de son fils.

Plus généralement, si *Touf* met en scène l'importance de la Mère dans la société traditionnelle et rurale amazighe, encore faut-il rappeler le respect ancestral et le dévouement sacrificiel consacré autour de la figure de la Mamma dans le bassin méditerranéen. Mais pas une fois, Ounamir ne baise la tête de sa mère en signe de respect, signe que le fossé se creuse entre eux ; ceci se manifeste également par le Ton irrespectueux et méprisant qu'il adopte en s'adressant à elle.

---

[14]*Ibid*, article, « mère ». D'ailleurs, ce n'est pas pour rien que dans la tragédie grecque, il y a les mères aimantes et nourricières, meurtries et meurtrières (*Médée*). Lire, Vidal-Naquet, *Le miroir brisé. La tragédie grecque et politique*, Belles Lettres, 2002. D'habitude, l'enfant est conçu comme une excroissance du corps maternel. On distingue un amour naturel des parents pour les enfants, mais celui de la mère reste plus fort, car elle a été porteuse de sa progéniture ; chez la mère, il y a une dimension possessive de l'enfant porté dans ses entrailles (la chair de sa chair).

En rapport avec le ressenti intime des personnages[15], il est à noter comment se construisent les formes de masculinité et de féminité et de féminité à travers l'expérience du quotidien. « Carmen » : le récit d'un double rite d'initiation à la vie ; Amar apprend à se défendre et à se protéger, alors que Carmen se fait séduisante, soigne son apparence et finit par se lier à un Marocain. En quittant ses apparences élégantes et son sourire, du fait que son amant marocain l'a quittée, Carmen entamera son retour inéluctable, à l'aube de la mort de Franco et de la restitution des territoires du Sahara au Maroc. Dans son ensemble, le film met en scène l'expérience d'une douloureuse maternité et d'un amour impossible. Face à la situation de séparation de la mère et de l'enfant, chaque personnage doit développer des compétences pour affronter une pareille expérience et s'adapter à la situation qu'il subit malgré lui. Pour Amar, Carmen et le cinéma représentent une expérience d'initiation et de réconfort. La trajectoire individuelle d'Amar est accompagnée par la découverte du cinéma comme une catharsis, un substitut à son affect déchiré.

Espace imaginaire favorisant l'identification aux personnages sur écran, pour l'enfant, le cinéma représente un moment de catharsis, d'évasion et d'apprentissage, un rite d'initiation en somme. Dans le film de Benamraoui, la caméra se tient à l'affût de chaque regard, gestuelle ou expression qui en disent long sur les relations humaines. L'étude de l'expression faciale du personnage d'Amar ainsi que les symptômes

[15] Il est certain que l'étude des relations intrafamiliales, dans les films, s'éclairera d'un nouveau jour si on resserre l'analyse autour des couples comme : frère/sœur ; fils/mère ; père/mère. C'est-à-dire qu'il faudra voir de très près « l'ensemble d'obligations et de sentiments qui donne leur efficacité aux liens de parenté et qui crée d'autres liens », Weber, Florence, *Le sang, le nom, le quotidien. Une sociologie de la parenté pratique*, La Courneuve, Aux lieux d'être, coll. « Mondes contemporains », 2005, p.9. L'image des relations entre les personnages, au cinéma, s'éclaire d'un jour nouveau.

corporels (dos légèrement courbé, regard à l'affût, démarche lourde…) laisserait entendre une thésaurisation de ses sentiments juvéniles, un affect « coincé ». Il est admis que le corps est considéré comme le lieu d'inscription et d'expression permettant une visibilité à son affect[16]. Le départ improviste de la mère en Belgique a des résonnances traumatiques qui finiront par s'accentuer chez Amar. Les regards refoulés du garçon sont particulièrement éloquents ; ils disent l'amour refoulé, le manque de confiance, la fragilité, la solitude face à la brutalité de l'oncle maternel… Le film tire sa force du passage du registre familial (scénario mélodramatique) à la fresque historique (scénario historique), du mélo sentimental à la comédie psychologique.

2 : Pouvoir et genre

Depuis longtemps, la hiérarchie entre sexes est manifeste dans l'histoire de l'humanité, au sein de la structure familiale ou conjugale; généralement, la domination masculine est triomphante, même si dans la sphère du privé, du domestique et de l'intime la femme a toujours su disposer d'espaces de liberté qui lui furent refusés dans la vie publique et dans lequel elle peut revendiquer un certain pouvoir. De ce fait, la dichotomie scène privée vs scène publique et politique est au centre de l'imaginaire méditerranéen et nord-africain. Ainsi dans *Touf*, c'est à la mère d'Ounamir que revient le rôle de subvenir à la nourriture du personnage emblématique, le Fqih du village (le maître d'école); les plats préparés par

[16] Les études anthropologiques et théâtrales, s'aidant des théories psychologiques, rappellent comment les positions du corps humain, sa gestuelle, la tonalité de sa voix sont autant de signes de communication et d'expression face à autrui.

ses soins sont, toutefois, détournés par Ounamir qui les emporte à sa bien-aimée, cachée dans la grotte. L'association de la mère nourricière et du Fqih est une des valeurs sacrées de la société amazighe. En effet, le marqueur statuaire et la distinction symbolique de ce dernier l'associent à l'éducation des garçons, les futurs hommes, mais aussi à la sagesse et au savoir théologiques. C'est la perte symbolique et la dévalorisation de tels personnages dans le tissu social amazigh qui fait que la transformation moderne de la société connaît une certaine régression des valeurs, voire un changement des mentalités.

Par ailleurs, du point de vue conceptuel, le couple « nature et culture » peut constituer un point essentiel dans la théorie du genre, car il permet de préciser que ce qui peut paraître Naturel (le biologique) est en fait Culturel, c'est-à-dire l'ensemble des formes de classification avec lesquelles nous construisons notre monde (aujourd'hui, en Occident, une femme peut avoir un bébé sans être mariée à un homme), autrement dit, le genre émane de l'Histoire, et de la politique qui, elles, déterminent inéluctablement l'évolution des mentalités collectives. En menant un travail de terrain en Kabylie, Pierre Bourdieu étudie les mécanismes de « la domination masculine » dans une société androcentrique. Il relève, à juste titre, les « processus de transformation de l'histoire en nature, de l'arbitraire culturel en *naturel* »[17].

Parti d'un simple étonnement qui fait que le monde marche comme il est, selon le paradoxe de la Doxa qui fait que le dominé accepte les lois du dominant, que l'ordre établi est mutuellement consenti et construit, Bourdieu étudiera la « violence symbolique » qui

[17] Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Editions du Seuil, Paris, 1998, p 12.

s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de domination, font apparaître cette forme comme naturelle ; ou en d'autres termes, lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants (élevé/bas, masculin/féminin, blanc/noir, etc.), sont le produit de l'incorporation des classements, ainsi naturalisés, on être dont social est le produit [18].

Pour notre part, étudions quelques valeurs représentatives, réelles et symboliques des codes et autres schèmes structurant l'ordre public et régentant les rapports entre les deux sexes. Il est admis que le bon fonctionnement des choses, tout système social exige une cohérence qui répartit les droits et les devoirs entre individus ; d'où la « normalité » de l'obéissance à la mère, ou la soumission à une autorité, le silence refoulement, le rôle de l'argent comme marqueur de pouvoir. Il s'agira donc de déterminer quelques objets métonymiques du pouvoir des uns et des autres comme :

+l'argent : dans les deux films, il est certain que le pouvoir masculin se cristallise dans des objets signifiants comme l'argent par exemple[19]. Dans *Touf*, c'est le chef du village qui paye Ounamir et lui fait signer des

[18]Bourdieu, Pierre, op.cit.,1998, pp. 55-56.

[19] Dans les films des frères Dardenne, les échanges monétaires entre les personnages et le thème du travail déterminent les rapports humains ; « Rosetta » s'accrochera à son travail de vendeuse coûte que coûte, jusqu'à trahir celui qui l'a toujours aidée; « Le fils » raconte l'histoire d'un jeune couple, fauché et sans travail, dont le père vend son propre bébé; « Le silence de Lorna », l'héroïne éponyme achètera sa nationalité belge dans le but de retrouver son fiancé d'Albanie.

documents pour hypothéquer la maison maternelle ; profitant de sa position de leader, il finira par l'escroquer en mettant la main sur la maison, seule capital d'Ounamir et de sa mère, les dépossédant ainsi de leur seul bien. De même, une fois riche, la femme d'Ounamir le rejette et l'ignore. *Touf* raconte comment les valeurs matérielles se substituent aux valeurs familiales et sacrées ancestrales. Autrement dit, les principes de vision de la société amazighe sont en passe de basculer dans l'opportunisme matérialiste. Il est intéressant de réfléchir sur les mécanismes historiques de la désacralisation de plus en plus galopante dans pareille société.

Ce qui est certain, c'est que l'argent représente le lieu des transactions matérielles et des rapports de genre. Ses usages sociaux font de lui un élément indéniable de socialisation mais aussi de pouvoir entre sexes[20]. Ainsi dans « Carmen », la cérémonie du remariage de la mère d'Amar ne s'effectue pas sans le don d'argent. C'est une façon de légitimer et de créer des relations et des statuts. L'argent participe à une relation d'échange au sein du couple, une des modalités d'union. Certes, c'est une différenciation inégalitaire des statuts de sexe, d'autant plus que l'oncle en profitera pour son propre compte. Si ce remariage, consenti et décidé par l'oncle, est un remariage d'inclination, de soumission en raison des besoins financiers de la famille, l'argent qui circule constitue un moyen de maintenir la tutelle du masculin sur le féminin.

+Certes le mariage est un marqueur qui détermine les rapports de genre ; il est une institution historique que la société impose aux individus pour réguler les sangs et se soumettre symboliquement à certaines valeurs (en parlant du mariage, ne dit-on pas « se laisser passer la corde au cou » ou

[20] Lire Martial, Agnès (dir.), *La valeur des liens : hommes, femmes et transactions familiales*, coll. « Les anthropologues », P.U. du Mirail, Toulouse, 2009.

son équivalent en arabe, « entrer dans la cage d'or »). Mais si le mariage signifie avant tout la régulation et la soumission, il n'en prône pas moins des principes de domination. En effet, dans le Maroc des années 70 encore pénétré de la supériorité du masculin sur le féminin, la mère d'Amar, dans « Carmen », est à marier pour des raisons économiques, mais aussi morales, sociales, voire idéologiques. Autrement dit, le désir féminin est à contenir de peur des déviances ou du « qu'en dira-t-on » nuisible à la réputation de la famille. Le mariage est à cet effet une soumission morale et sociale, la meilleure stratégie dans ce système moral et social conservateur (une anthropologie historique e la femme est à développer; montrer le rapport étroit entre le mariage des femmes et la religion). De même que le mariage permet de réguler les sangs et les biens, il incite fortement à la procréation nécessaire à la poursuite des lignages, à la sexualité et donc à la discipline des hommes et des femmes[21].

En partant du thème du mariage, on s'aperçoit de la position dominée parfaitement intériorisée par la gente féminine et revendiquée par les mâles. Ce cas est parfaitement illustré par l'Oncle, violent et volontiers machiste, et son amante qui désire se lier à lui pour de bon. Ce personnage féminin battu et humilié, symbolise la résignation et la soumission incorporée. Si nous constatons son effacement consenti, c'est parce qu'elle est démunie de tout pouvoir intellectuel, financier qu'elle peut faire valoir dans la société. Elle

[21] Au Moyen-Age, mariage = posséder la femme et la terre ; résolument masculine, la société chevaleresque occidentale fait des femmes des êtres clivés, entre leurs corps qu'elles doivent à leurs époux et leurs âmes qu'elles doivent à Dieu. Dans « Carmen », la question de la sexualité est soulignée de façon dynamique : alors que l'oncle d'Amar a une sexualité violente et machiste, Carmen et son amant marocain possèdent une sexualité libre de toute contrainte sociale. Mais cette liaison romantique et pure prendra fin avec le mariage de celui-ci avec une marocaine, ce qui est une façon de consacrer l'ordre établi et de s'y soumettre. Encore une fois, l' « attitude naturelle » et l' « expérience doxatique » (Husserl) finiront par triompher, car la Doxa refuse les transgressions et les déviances.

est l'exemple de femmes qui ont parfaitement incorporé les schèmes de pensée où la domination masculine l'emporte sur tout. En réalité, l'aliénation et la soumission de cette femme sont le fruit des structures sociales et politiques de l'époque, car les traces de domination d'une époque ou d'un certain régime socio-politique impriment durablement dans les corps et dans les esprits des effets ou traces indélébiles. A notre sens, il ne faut pas toujours imputer le fait d'être dominé à la victime elle-même, mais il s'agit plutôt de démonter les structures historiques, sociales et politiques qui président à cet état des choses.

+Dans les rapports de genre, le corps reste un indice fiable pour visualiser les jeux de pouvoir[22]. Dans les deux films, on a noté la position de servitude de la femme qui rejaillit sur ses comportements humains. Ainsi l'hexis corporelle, c'est-à-dire la forme visible que prend le corps sur la scène sociale est particulièrement éloquente. Introduit par Pierre Bourdieu, le terme de « hexis » proche de « habitus », recouvre la manière de se tenir et de poser sa voix dans l'espace social qui s'offre à l'individu[23].

Nous noterons au passage, la position du corps de la mère d'Amar, un corps fermé et soumis, une parole enfouie et quasiment muette qui ne fait

[22] Une division sexuée des usages du corps (le désir sexuel est plus fort chez l'homme (corps viril, corps-semence, corps qui bouge, en mouvement, il donne ; une extériorité); la femme (corps matriciel qui reçoit, protège, corps englobant ; une intériorité) désire la sécurité à long terme ; fonder une famille, avoir des enfants dans « Carmen », la petite amie de l'oncle, même battue à mort, continue à entretenir le projet de mariage avec lui, dès sa sortie de prison. Elle symbolise les valeurs négatives de l'abnégation, de la soumission, du silence.

[23] L'anthropologue Edward Hall (*La dimension cachée*) étudie les distances entre les corps dans différentes cultures, celles du nord où les distances sont importantes, le contact entre les corps exceptionnels, alors que dans les cultures du sud, les distances sont réduites. Faute de lieu pour développer cette idée, rappelons, tout de même, l'importance de la proxémique au théâtre en tant que concept de la communication et de l'interaction des acteurs sur scène. La proxémique intéresse aussi les psychologues et les sociologues, depuis plus de 30 ans, ils l'associent au rapport du mouvement d'une personne dans l'espace.

qu'obéir à l'ordre phallocrate. En effet, à partir de l'hexis vestimentaire, nous pourrons faire une approche différentielle au sein du genre féminin : Carmen porte jupes, vestes et chemises, et se maquille, autant de signes de son ouverture au monde et aux autres ; tandis que la Marocaine s'enveloppe dans sa djellaba, signe traditionnel identitaire, certes, mais qui connote l'enfermement et la soumission (traditionnellement, les hommes le portaient pour aller faire la prière à la mosquée). Dans *Touf*, le corps de la mère d'Ounamir est à la fois convoité par le chef du village, mais aussi réprimé, sa parole dénigrée par lui, lors d'une discussion en public, en plein assemblée générale; et pire : sans son fils, la mère est littéralement dépossédée de ses biens par ce personnage véreux et opportuniste, une véritable antithèse de la figure culturelle de « Amghar », chef de tribu, homme respectable. Dans l'organisation sociale amazighe, ce dernier a un statut privilégié, puisqu'élu par les Notables du village pour une durée limitée, selon un système de rotation ; il a des attributs civiles (non guerriers) [24]; la femme dépourvue du capital social symbolique, marquée par la condition sociale de veuve, la mère de Ounamir reste une proie facile, une victime de la société qui ne lui reconnaît aucun droit face à l'hégémonie masculine.

Le rapport du corps et de l'espace selon l'axe de la présence du corps est tout aussi important, car le corps reste un objet relationnel, spatialisé et sensible (le corps objet doué d'intentionnalité, suivant des rythmes particuliers), par exemple, la mère d'Amar, obligée de voyager en Europe et de laisser son fils (expérience corporelle et existentielle difficile), montre un corps en crise, recourbé sur lui-même, un corps en rétention,

[24] Voir *Encyclopédie Berbère*, en ligne, article « Amyar ».

introverti. La scène de séparation ne met pas en scène l'épanouissement au niveau de son expressivité. Elle se termine par le plan sur la porte en fer béante… Pareil pour Amar qui, petit à petit, apprend à s'ouvrir sur les autres, à les affronter et à se faire une place au soleil, alors qu'au début son légèrement recourbé laisse voir sa solitude de jeune garçon. De même, la mère d'Ounamir dont les schèmes corporels expriment la solitude et l'affalement est résolue à la solitude, sur un chemin incertain. Les « émotions corporelles » (Bourdieu) qu'elle ressent sont de l'ordre de l'humiliation, de la culpabilité ; elles traduisent une rage impuissante face au pouvoir masculin qui l'a mise hors de chez elle. Le principe d'infériorité de la femme, vieux comme le monde, se résume, ici, au fait que l'homme soit le sujet et l'agent alors que la femme est considérée comme un objet qu'on rejette au pire des cas.

+Cependant si l'argent est un objet métonymique du pouvoir masculin, l'exercice du politique d'une part, et la thématique du travail de la femme sont des points cruciaux car ils impliquent la visibilité ou l'invisibilité de celle-ci dans l'espace public qui est l'espace politique par excellence. Généralement, dans le corps social maghrébin, les femmes constituaient des corps anonymes, elles ne parlaient pas, elles étaient parlées (lire, Assia Djebbar ; Rita ElKhayat ; Fatima Mernissi) ; il s'agissait d'un ordre dominant où l'homme, seul, prend les décisions et impose la loi. Remarquons dans « Carmen», lorsque l'oncle bat violemment son amie (scène explosive exprimant un amour pathogène grâce à la mise en scène : cris, corps qui se tordent, les bras se mêlent …), seuls Carmen et le voisin militaire ont le pouvoir d'intervenir pour protéger la femme et l'enfant. En tant qu'étrangère au système social traditionnel autochtone, Carmen n'y adhère pas du tout ; elle l'exprime par son rejet de la violence sauvage et

déchaînée exercée par l'oncle. Dans la perspective de se disputer le pouvoir, les hommes ont souvent recours à des méthodes autoritaires et brutales parfois[25]. Leur autorité « naturelle » peut s'expliquer, du point de vue psychanalytique, par la peur universelle qu'ils ont de la castration et de la dévirilisation.

Dans ce sens, Cécile Barraud, remarque « tout propos sur le *gender* conduit à débattre de pouvoir, de différences hiérarchiques et finalement d'inégalités ». Et en partant d'inégalités, il faut avouer que le rapport entre la femme et l'historicité est tout à fait récent ; il date de la deuxième moitié du XXème siècle. Jusque-là, la femme était plutôt rompue au silence remarque l'historienne et spécialiste de la question des femmes, Michelle Perrot[26] :

(…) les femmes ont été longtemps hors de ce récit (historique), comme si, vouées à l'obscurité d'une inénarrable reproduction, elles étaient hors du temps, du moins hors événement. Enfouies dans le silence d'une mer abyssale. Ce silence profond, les femmes n'y sont certes pas seules. Il enveloppe le continent perdu des vies englouties dans l'oubli où s'abolit la masse de l'humanité. Mais il pèse plus lourdement encore sur elles. Et ceci pour plusieurs raisons.

Alors si les femmes ne sont pas entrées dans l'Histoire au sens politique de son écriture[27] , c'est en grande partie à cause de l'hégémonie

[25] Lire le livre de la psychanalyste Roudinesco, Elisabeth, *La famille en désordre,* Fayard, Paris, 2002.
[26] Perrot, Michelle, *Mon histoire des femmes*, Seuil/ France Culture, Paris, 2006, p. 16.
[27] « Absentes de la scène politique, les femmes sont à l'ombre de l'histoire, immobiles, mais omniprésentes dans le quotidien de la longue durée ; à la périphérie des périodes critiques, elles n'émergent qu'exceptionnellement dans le court temps des bouleversements sociaux comme si elles ne pouvaient accéder au passé de sujets historiques qu'après avoir franchi, dans le présent, les marches du pouvoir politique », Riot-Sarcey, Michèle, « Les

masculine, comme si l'Histoire était, unilatéralement, écrite au masculin. Pour illustrer cela, remarquons que dans « Carmen », la femme ne fait que subir l'Histoire, la petite et la grande : la mère d'Amar est obligée d'abandonner son fils et de suivre son nouveau mari, en Belgique, tandis que l'héroïne éponyme du film est contrainte de fuir le régime franquiste afin de se réfugier dans le nord du Maroc, et d'y mener une vie à peine décente (elle se fait exploiter ainsi que son frère dans la gestion d'une salle de cinéma pour films hindous). Que dire de *Touf* qui se passe dans un village traditionnel et conservateur amazigh où le pouvoir politique et décisionnel est fermement tenu par un chef de village véreux et particulièrement machiste ?

Il faut rappeler que dans les mondes arabe et amazigh, la visibilité historique de la femme est un fait récent : même après les indépendances, la femme occupe très rarement des responsabilités politiques, comme si son statut de femme et de mère la confinent aux tâches domestiques ou aux seconds rôles en matière de visibilité politique. Certes le printemps arabe a ouvert des perspectives, vite jugulées dans l'œuf par les tendances islamistes avec leurs discours rétrogrades, mais la présence féminine au sein du pouvoir politique reste une question litigieuse. A ce propos, on peut se poser certaines questions relatives à la position de la femme, du genre : quel est son mode de vie social et politique à l'aube du XXI siècle ? Quel est le poids de sa parole et de ses décisions dans les parlements et autres assemblées syndicalistes ? Quels sont ses rêves ou ses déboires face à l'hégémonie masculine ?

---

sources du pouvoir : l'événement en question », *Les Cahiers du GRIF* N°37-38, 1988, Le genre de l'histoire, p. 26.

Car, en définitive, dans une société méditerranéenne qui a toujours témoigné méfiance et marginalisation vis-à-vis de la femme[28], la position sociale de domination est fréquente et semble rétrécir avec les nouvelles lois promulguées récemment et avec l'évolution des mentalités et de la société elle-même.

+Travail, visibilité

La question de la différence des sexes et de la subordination des femmes a longtemps tenu celles-ci dans l'ombre. La sexualisation du travail valorisé par la société a toujours relevé de la sphère masculine, d'où la naissance du cliché : la femme au fourneau, l'homme dans le champ ; elle, elle éduque les enfants, alors que lui rapporte de l'argent et de la nourriture au foyer[29]. C'est pourquoi avoir une voiture, aller au bar, ou faire partie du public cinéma pour les hommes étaient des indicateurs de distinction et des signes d'extension de l'espace propre à la gente masculine… Les attributs de la répartition des tâches fondent la suprématie des hommes sur les femmes, dans un édifice bâti par les hommes pour les hommes.

L'éditeur du livre de Michelle Perrot, *Mon histoire de femmes*, remarque au sujet du travail des femmes :

---

[28] Elle fut écartée même du souk, espace éminemment masculin, fut traitée de sorcière. Le statut de la femme au sein d'une communauté donnée, quelle que soit sa référence culturelle ou ethnique, reste à étudier dans sa complexité et ses variations. Il faudra étudier l'impact des contraintes sociales et des rapports de sexe sur les affects familiaux, positifs ou négatifs.

[29] « L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé : c'est la division sexuelle du travail, distribution très stricte des activités, à chacun des deux sexes, de leur lieu, leur moment, leurs instruments ; c'est la structure de l'espace, avec l'opposition entre le lieu d'assemblée ou le marché, réservé aux hommes, et la maison réservée aux femmes, ou, avec le foyer, et la partie féminine, avec l'étable, l'eau et les végétaux ; c'est la structure du temps, journée, année agraire, ou cycle de vie, avec les moments de rupture, masculins, et les longues périodes de gestation, féminines », Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, op. cit., p. 23. Voir aussi, p. 49.

La femme subit plus que l'homme le chômage, la précarité de l'emploi, la femme est moins payée, moins considérée, moins reconnue que l'homme dans les principaux domaines de la société : n'oublions pas la faible représentativité des femmes en politique ainsi que leur tout petit nombre dans l'exercice du pouvoir. [30]

Si visiblement, dans « Carmen », le personnage éponyme (Carmen est une figure dynamique, représentante de l'expression d'un choix politique : ces Espagnols qui ont fui le régime fasciste du général Franco. Elle symbolise l'image de l'exil assumé et de la mémoire historique) travaille à pied d'égalité avec son frère, alors que les marocaines sont, parfois, exploitées (la mère d'Amar par son frère) pour servir l'homme ou sont attachées à des services domestiques (l'image de la femme au foyer, selon la hiérarchie conventionnelle), il faut remarquer que dans le couple Carmen et son frère, il y a tout de même une division sexuée des tâches à accomplir. En effet, dans la salle de cinéma dont ils sont les gérants, Carmen s'occupe du guichet, une matrice métaphorique, Carmen est une main qui reçoit, tandis que le travail technique est dévolu à l'homme, un corps en mouvement, accomplissant des gestes précis et calculés (mise au point de l'image, son recadrage, réglage du son, changement des bobines). L'ordre masculin s'inscrit dans les gestes techniques ; il préside au bon déroulement de la séance grâce à son œil vigilant, représenté métonymiquement par l'appareil du projecteur, forme phallique d'où sort la lumière blanche qui ensemence et anime l'écran vierge de la salle. En focalisant la question du masculin/féminin, on alors des schèmes genrés suivants : actif/passif ; production/réception ; un corps catalyseur/un corps réceptacle.

[30] Op. cit., p. 7.

En définitive, dans les deux films, on a une division sexuée du travail et de l'espace : l'homme travaille à l'extérieur, la femme à l'intérieur assumant les tâches ménagères, à titre d'exemple, dans « Carmen », le policier et sa femme ; pareil pour la maman d'Amar et son frère macho ou son futur mari qui vient de Belgique. Il faut dire que la symbolique spatiale du dehors/dedans fut longtemps une structure culturelle permanente de la société arabe et méditerranéenne. Même dans les travaux des champs, le travail des femmes se limitait aux bétails et au glanage après le passage des moissonneurs dans *Touf*, ce sont les hommes qui président à la distribution équitable de l'eau, dans le village, les femmes se contentent de remplir leurs jarres en soupirant à la lecture des lettres de leurs prétendants.

Conclusion

Dans les premières pages de son livre, *Mon histoire des femmes*, Michelle Perrot note que l'histoire des femmes « est partie d'une histoire des femmes, pour devenir davantage une histoire du genre, qui insiste sur les relations entre les sexes et intègre la masculinité. Elle a élargi ses perspectives spatiales, religieuses, culturelles. », p. 15. Il est intéressant, du point de vue historique et idéologique, de constater que le silence des femmes a fini par devenir une prise de parole engagée et responsable, que leur cantonnement à l'«espace privé» s'est élargi aux dimensions de l'espace public, et que leur mode de reproduction s'est mue en mode de production. Bref que leur invisibilité traditionnelle s'est transformée en visibilité réelle. Entre le masculin e le féminin, l'invisibilité des femmes fut certainement construite et consentie mutuellement. Ses raisons d'existence reviennent aux faits suivants : les femmes furent confinées à l'espace

domestique, elles n'ont pas laissé derrière elles beaucoup de traces matérielles (écrits), enfin le récit de l'Histoire depuis les anciens Grecs parle des guerriers, des règnes et des hommes illustres, ce qui en soi est une pure manipulation idéologique. Les femmes avaient un rôle de figuration.

Les rapports de pouvoir qui structurent les genres sont profondément régis par des schèmes idéologiques. De ce fait, la hiérarchie entre les individus est à l'image des constructions sociales et politiques qu'une communauté se fait d'elle-même. Le genre s'entend comme un discours performatif sur lequel on pourrait agir et ainsi apporter des modifications aux habitus imposées par la société. Ceci a seulement lieu dans un long processus historique et politique. Autrement dit, est-ce que la société se pense ? Comment agit-elle ? Quel pouvoir peut-elle avoir vis-à-vis de la Doxa ? Est-elle docile au point de préférer se soumettre, ou est-elle rebelle et capable de réagir en conséquence ?

Bibliographie

Beauperin, Yves, *Anthropologie du geste symbolique*, L'Harmattan, Paris, 2002.

Benhabib, Djamila, *L'automne arabe des femmes*, éditions H&O au féminin, 2013.

Perrot, Michèle, *Mon histoire des femmes*, Seuil/ France Culture, Paris, 2006.

Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Seuil, Paris, 1998.

Burch, Noël et Sellier, Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Vrin, Paris, 2009.

Roudinesco, Elisabeth, *La famille en désordre*, Fayard, Paris, 2002.

Hollywood et les Amazighs

Rachid **NAIM**[1]

En décembre 2002, sort *Lord of the Rings: the Two Towers* de Peter Jackson, l'une des plus grandes productions hollywoodiennes de l'année. Dans les combles salles obscures, le film projeté raconte l'histoire d'un conflit mythique entre le Bien et le Mal. Frodon, le héros, aidé par huit compagnons, part dans un périple dans le but de détruire un anneau forgé par Sauron, un être terrifiant représentant le Mal absolu. Différentes créatures travaillant pour ce dernier (Orques, Uruk-Hai, Nazgul…) jalonnent le film. Parmi elles, une race humaine (les Haradrim) présente une iconographie visuellement proche d'un référent historique réel : les Maures. Ce fait est même corroboré par les déclarations du réalisateur P. Jackson. Ce dernier affirme, dans plusieurs interviews ainsi que dans le making-of du film, que l'aspect visuel des Haradrim a été inspiré par les costumes traditionnels des Sarrasins arabo-berbères du Moyen Age !

Cette anecdote, une parmi d'autres, peut illustrer le thème et la teneur de notre article : la représentation de l'Amazigh dans le cinéma américain. Ce billet aura donc pour but de décrire les représentations de l'Amazigh au sein du cinéma américain, d'en expliquer les origines, de ressortir les thèmes majeurs, d'éclaircir le background dans lequel ces représentations voient le jour mais surtout de replacer celles-ci dans leur contexte historique et socio-politique.

[1]Enseignant chercheur, Unité de recherches Littérature, Culture et Imaginaire, Faculté Polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad, Maroc.

Un sujet inédit

En consultant la littérature déjà publiée sur les images hollywoodiennes des différentes composantes ethniques dont regorge l'Amérique, ou bien encore d'autres ethnies mondiales, nous nous sommes heurtés à un fait assez insolite : la majorité de ces ouvrages consultés ne mentionnent aucune trace de l'image de l'Amazigh. L'étonnement est encore plus grand puisque cette ethnie existe, certes à petite échelle, dans les méandres du 7ème art américain.

Une des raisons essentielles, nous paraît-il, est que l'être amazigh souffre d'un amalgame frappant avec son voisin géographique, l'être arabe. Après l'avènement de l'islam, le destin va intimement lier leurs sorts. L'Histoire, elle-même, présente les dynasties musulmanes en Afrique du Nord avec l'étiquette d'arabo-berbères. Cela va avoir une répercussion essentielle dans les films hollywoodiens. Les personnages amazighs y sont effectivement confondus et leur identité est souvent remplacée par d'autres étiquettes : Arabe, indigène, local, musulmans, … Ou encore par l'étiquette du pays auquel les personnages amazighs appartiennent : Maroc, Algérie, Libye…

Même les chercheurs et les académiciens qui s'intéressent à la représentation de l'Arabe dans la littérature ou le cinéma commettent cet amalgame. Dans leurs travaux, ils incluent des personnages amazighs dans leurs grilles d'analyse mais ils les considèrent souvent comme arabes. C'est le cas d'auteurs comme l'Egyptien Ahmed Raafat Bahjat[2], l'académicien

[2] Bahjat, Ahmed Raafat, *Le personnage arabe dans le cinéma international*, Le Caire, 1988, (ouvrage en arabe).

marocain Abdelmajid Hajji[3] ou encore le chercheur américain Jack Shaheen[4]. Il faut dire que la plupart de ces chercheurs ont, à maintes reprises, inséré des personnages amazighs, souvent par inadvertance, dans leur corpus de personnages arabes. Le livre d'Abdelkader Benali[5], quant à lui, évoque l'identité amazighe mais la noie souvent dans le terme générique « Maghrébin ».

Une autre raison peut également expliquer l'absence d'ouvrages s'intéressant à la représentation des Amazighs dans le cinéma hollywoodien : la question de l'identité amazighe est restée pendant longtemps discrète et timide. Vu son aspect politique sensible dans des pays qui consolidaient leur identité nationale après les tragédies colonialistes, cette question ne se posait que dans de rares cercles d'intellectuels amazighs. Toutefois, le climat politique aidant, des recherches sur les représentations amazighes vont voir le jour ces dernières décennies. L'instauration d'instituts académiques comme l'Institut Royal de la Culture Amazighe au Maroc ou son équivalent en Algérie va sûrement aider à combler le manque dans ce genre de littérature.

[3] Hajji, Abdelmajid, *The Arab in American Silent Cinema: A study of a Film Genre*, Kansas University, 1993.
[4] Shaheen, Jack G., *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, Olive Branch Press, New York, 2001. L'ouvrage de Shaheen est un relevé systématique de plus de 900 films américains avec moult informations techniques et descriptions détaillées de scènes où figurent des personnages arabes.
[5] Benali, Abdelkader, *Le Cinéma colonial au Maghreb*, Cerf, Paris, 1998. Le livre de Benali s'intéresse exclusivement au cinéma français colonial, mais sa force théorique et analytique nous a donné des éléments de réflexion pour cet article.

Définition de concepts

Avant d'entamer le vif du sujet, il est primordial de passer par une définition de concepts mis en œuvre dans cet article. Les Amazighs, souvent appelés Berbères, sont un ensemble de populations d'Afrique du Nord. Imprécis, leur territoire s'étend de l'Egypte au Maroc, en passant par la Libye, La Tunisie, l'Algérie ainsi que des pays se trouvant dans la région du grand Sahara. Linguistiquement, les Amazighs parlent la langue amazighe qui regroupe plusieurs variantes telles que le tachelhit, tarifit et le tamazight au Maroc. En Algérie, les variantes sont encore plus nombreuses : le kabyle, le chaoui, le mzabite, le touareg, etc. D'autres dialectes et variantes existent en Tunisie, Libye, Niger…

Hollywood, le deuxième terme dans l'intitulé de notre article, nécessite, lui aussi, une définition. En effet, tout au long de ce travail, nous utiliserons souvent ce terme ainsi que l'adjectif « cinéma hollywoodien ». Par ce terme, nous désignons un certain cinéma américain, commercial et populaire. Ce cinéma est produit par les grands studios, situées essentiellement en Californie comme la Warner, Disney, United Artists, etc., mais également d'autres sociétés de productions comme New Line Cinema ou le fameux petit studio israélo-américain Cannon Films. Les productions cinématographiques de ces studios reflètent les pensées dominantes au sein des Etats-Unis car ces sociétés de production « ont toujours été, selon les termes d'Edward Said, des extensions sensorielles du contexte culturel central[6]. » Ce contexte central étant, toujours selon E. Said, le courant idéologique dominant représenté par le président, le commentateur de

[6] Said, Edward, *Culture et impérialisme*, Fayard/Le Monde diplomatique, Paris, 2000, p. 411.

télévision, le chef d'entreprise, la vedette… Le lecteur remarquera que les films de notre corpus proviennent justement de ce cinéma américain « central » et dominant. Celui-ci met en scène toutes les représentations de personnages amazighs qui sont l'objet de notre présente étude.

En utilisant les qualificatifs « populaire et commercial » pour qualifier Hollywood, nous désignons un cinéma « Mainstream[7] » qui a une visée lucrative et dont le but chez le spectateur n'est qu'un pur divertissement. D'ailleurs, le divertissement est le slogan affiché et revendiqué par Hollywood : « It's Just Entertainment[8]. » Le terme « Hollywood » n'inclut donc pas, dans ce présent article, les films indépendants et les films d'auteurs. Ces derniers sont, toutefois, présents dans notre corpus pour voir dans quelle mesure ils échappent, ou essaient d'échapper, à l'idéologie dominante et à ses schèmes de pensée. Dans notre corpus de films, le lecteur de cette présente étude ne remarquera nulle trace de productions artistiques d'un Orson Welles, Charles Chaplin ou Stanley Kubrick, ni d'un autre nom majeur du cinéma d'auteur américain.

Histoire et origines

Pour analyser les représentations de l'Amazigh dans le cinéma américain, il faut d'abord remonter aux sources même de la conception de l'altérité amazighe en Occident (Europe puis Etats-Unis). Il s'agit de passer en revue quelques repères historiques dans lesquels cette altérité s'est fait remarquer et a ainsi provoqué un discours la représentant.

---

[7] Martel, Frédéric, Mainstream. *Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde,* Flammarion, Paris, 2010.
[8] « Ce n'est qu'un divertissement ».

Très tôt, des textes romains et grecs évoquent l'Amazigh mais sans réels jugements de valeurs[9]. Celui-ci y est identifié à un « autre », un étranger et un barbare[10]. D'ailleurs, c'est une déformation de cette dernière étiquette qui va donner « Berbère », un nom qui est toujours utilisé jusqu'à aujourd'hui. Avec l'avènement de l'islam, d'autres étiquettes qualifiant l'Amazigh vont voir le jour dans les textes occidentaux. Maure, Sarrazin, Musulman, Oriental voire même Arabe sont alors tour à tour utilisés pour désigner cet être venant d'Afrique du Nord et atteignant les rivages sud de l'Europe pour y propager cette nouvelle foi. Désormais, l'Empire arabo-musulman constitue une vraie puissance militaire et idéologique menaçante aux portes de l'Europe chrétienne. Grâce à l'apport des Amazighs, l'islam s'invite même dans le vieux continent[11] et devient une forte concurrence monothéiste pour la chrétienté. Pour l'Européen, l'Amazigh devient alors autre parce qu'il a d'abord une religion différente.

Les représentations européennes touchant les Amazighs vont devenir très agressives. La littérature de l'époque médiévale, essentiellement des chansons de geste, va alors produire des œuvres dans lesquelles ces nouveaux arrivants sont caricaturés à outrance. Décrivant les combats qui faisaient alors rage entre chrétiens et musulmans, ce genre de littérature, notamment *La Chanson de Roland* et ses milliers de vers, décrit les Sarrazins comme des êtres différents. Ils sont représentés comme des géants ayant pour caractéristiques physiques : un grand nez ; de larges oreilles ; un front énorme, large d'un « grand demi-pied » ; mais encore, ils sont noirs et

[9] Des historiens grecs (Hérodote) ou romains (Saluste) ont en effet évoqué et essayé de chercher les origines des Amazighs.
[10] Barbare est à prendre au sens étymologique du terme : étranger et différent.
[11] Il est utile de rappeler que le premier conquérant musulman à fouler le sol européen est un Amazigh, Tareq Ibn Ziyad. Le détroit de Gibraltar porte justement son nom.

n'ont « de blanc que les dents ». Dans d'autres vers, la description physique va tellement loin dans l'abjection que l'animalité s'insère d'une manière insidieuse dans le portrait du Sarrasin :

« … sur l'échine qu'ils ont au milieu du dos,

ils ont des soies tout comme les porcs[12]. »

Même les noms que portent parfois des ennemis sarrasins dans *La Chanson de Roland* portent en eux-mêmes les stigmates de la méchanceté et de la malveillance. Philippe Sénac confirme cela en remarquant que « le mal se répand jusqu'aux noms des ennemis : Margariz, renégat, Malquiant, mal pensant, Malduit, mal élevé…[13] » Tout concourt à décrire le Sarrazin avec les termes les plus noirs et les plus extrêmes comme si cela servait à conjurer le mauvais sort qu'il représente.

Ces représentations agressives et négatives de l'Amazigh au niveau littéraire vont être réaffirmées au niveau iconographique. Les illustrations, les bas-reliefs et autres lithographies vont représenter le Sarrazin comme un être immonde. Physiquement, il est dessiné ou sculpté dans les églises, souvent comme gargouilles, ou dans certains palais le montrant en position de soumission devant des Francs victorieux.

[12] Les vers n° 3222 et 3223 (*La Chanson de Roland*)

[13] Sénac, Philippe, *L'image de l'Autre : histoire de l'Occident médiéval face à l'Islam*, Flammarion, Paris, 1983, p. 77.

La puissance de ces images réductrices va être consolidée par la force de la répétition. Pendant des siècles, ces clichés vont être recyclés dans de nombreux ouvrages écrits par d'éminents auteurs. Ces derniers vont produire des milliers de pages sur l'Orient (l'entièreté du monde arabo-musulman, y compris l'Afrique du Nord) et sur ses habitants. C'est la naissance de l'Orientalisme, un système de pensée dans lequel l'Occident pose son regard « objectif » sur cet espace géographique qu'il va bientôt conquérir par la force des armes. Les écrivains et les scientifiques vont produire tout un discours, enrobé par un propos pseudo-scientifique, sur les indigènes musulmans, Arabes et Amazighs. Ernest Renan, un des Orientalistes les plus célèbres et les plus respectés, qualifie les Amazighs de barbares. Dans l'extrait suivant, il considère que l'islam est une religion qui a une tendance à anéantir toutes les cultures. Cependant, il estime que « Cette tendance fatale fut combattue, tandis que l'hégémonie de l'islamisme resta entre les mains des Arabes, race si fine et si spirituelle, ou des Persans, race très portée à la spéculation ; mais elle régna sans contrepoids depuis que des barbares (Turcs, Berbères, etc.) prirent la direction de l'Islam[14]. » La somme des préjugés et des généralités racistes dans cet extrait montre bien le ressentiment que Renan a pour les Amazighs, même s'il semble mettre en estime, dans ce passage précis, les Arabes et les Perses. Mais, que le lecteur ne s'y trompe guère. E. Renan déverse sa haine également sur les Arabes et les Sémites en général. Le sentiment de supériorité que Renan éprouve à l'égard des races sémitiques le pousse même à leur dénier toute civilisation et même leur contester jusqu'à la

[14] Renan, Ernest, *Averroès et l'Averroïsme, Œuvres complètes,* Renan Ernest, *Averroès et l'Averroïsme, Œuvres complètes,* éd. Calman-Lévy, Paris, 1947, p. 13-14, cité in Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire, la vision occidentale de l'Est Méditerranéen*, éd. de Minuit, Paris, 1988, p. 185.

moindre contribution scientifique ou philosophique. Il les considère simplement comme représentant « une combinaison inférieure de la nature humaine[15]. »

On le voit, le système orientaliste a enfermé les Amazighs dans des étiquettes agressives et réductrices. Ces derniers sont des êtres inférieurs et incivilisés qui ne peuvent pas (et ne doivent pas) guider leur destinée. C'est l'être européen, bien évidemment, qui va se porter volontaire pour le faire. Il va même finir par s'inventer le mythe du « fardeau de l'homme blanc[16] », celui de civiliser le reste du monde. Ce sont finalement ces discours qui vont influencer, plus tard, l'orientalisme pictural. Celui-ci va résumer l'altérité amazighe, ainsi que arabe d'ailleurs, dans deux registres clairement identifiables : le fantasme et la cruauté.

En ce qui concerne le registre du fantasme, l'Afrique du Nord va être le lieu où tous les interdits moraux deviennent possibles. Les femmes amazighs s'affichent nues et lascives sur les toiles orientalistes et offrent, sans pudeur, leur beauté au public occidental de ces œuvres. Si la *Femme berbère* (1870) d'Emile Vernet-Lecomte est encore habillée, d'autres femmes vont être dénudées par les orientalistes. Forts de leur suprématie auto-proclamée, les peintres européens vont dicter leur désir sur les femmes amazighes et violer leur espace intime comme dans *Un bain maure* (1875) de Jean Léon Gérôme. La chaleur moite de ces hammams confère à ces tableaux une atmosphère où baignent l'érotisme et la sensualité. Il suffit même de lire les titres des toiles comme *la Baigneuse dans la palmeraie* ou

[15] Renan, Ernest, *Histoire générale et Système comparé des langues sémitiques, Œuvres complètes*, Calman-Lévy, Paris, 1947, p. 145.
[16] « White Men's Burden » (le fardeau de l'homme blanc) est une expression de Rudyard Kipling tirée d'un poème qui porte le même titre.

la Lutte des baigneuses, peintes en 1909 par Alphonse-Étienne Dinet pour comprendre la place de la femme amazighe dans les toiles orientalistes.

Le registre de la cruauté, quant à lui, évoque l'une des caractéristiques souvent collée et reprochée aux Amazighs : leur violence et leur barbarie. Les peintres orientalistes évoquant l'altérité amazighe vont mettre en scène cette violence supposée dans plusieurs tableaux. Des scènes de chasse, des batailles, des guerriers… tout y passe pour montrer cette « brutalité amazighe. » Eugène Fromentin peint ses *Scènes de Chasse au Faucon* en 1863, Henri Delaborde va peindre son *Guerrier maure* en 1836. Cependant, le tableau qui illutre le plus le registre de la cruauté est, sans aucun doute, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* (1870) de Henri Regnault. A elle seule, cette toile orientaliste résume toute la violence et toute la brutalité que l'Occident imagine exister chez les Maures. Même le titre est révélateur de cet état d'esprit. *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* montre, certes, une exécution mais une exécution sans jugement. L'absence de justice dans les pays orientaux rejoint ainsi l'idée de despotisme oriental largement diffusée par l'Orientalisme et acceptée par l'opinion publique occidentale.

Tout au long des siècles, la représentation de l'Amazigh en Europe va suivre les aléas de la relation conflictuelle entre l'Occident et l'Orient. L'Orientalisme, à la fois scientifique et pictural, va le cantonner dans des stéréotypes, oscillant entre guerrier cruel et femme lascive. Quand le cinéma, en l'occurrence américain, va devenir l'art le plus populaire au XXème siècle, ces mêmes représentations de l'Amazigh vont y être transposées et recyclées.

Hollywood et les Amazighs

Parler de l'Amazigh à Hollywood, c'est d'abord évoquer la longue tradition des représentations hollywoodiennes des autres minorités. Des représentations souvent pleines de raccourcis, d'erreurs et d'approximations. Les personnages amazighs sont, d'une manière générale, très peu présents dans les films américains, surtout si on les compare avec les personnages arabes par exemple. Il n'empêche que, justement, cette représentation rare a énormément de significations. Les films hollywoodiens, mettant en scène des personnages amazighs, nous renseignent d'abord sur l'énorme confusion qui existe dans l'esprit des producteurs américains sur le mélange ethnique

dans les contrées nord-africaines. Parmi les films du corpus, vont figurer *El Cid* (1961) d'Anthony Mann, *Le lion et le vent* (*The Lion and the Wind* 1975) de John Milius, *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, *un Thé au Sahara* (*The Sheltering Sky* 1990) de Bernardo Bertolucci et *Babel* (2006) d'Alejandro González Iñárritu.

L'un des personnages amazighs les plus célèbres mis en scène par Hollywood est sans doute, le roi Youssef Ben Tachfine. Roi marocain almoravide, dont le royaume s'étendait du Sénégal au sud et jusqu'en Espagne au nord. Le film qui le met en scène est *El Cid*, une superproduction américaine d'Anthony Mann. Le personnage principal est Rodrigo Diaz de Bivar, dit le Cid. Dans le film, ce dernier combat les Maures musulmans pour la conquête de Valence et son ennemi juré n'est autre que Ben Tachfine, dont le nom deviendra Ben Youssef dans le scénario. Le roi almoravide ne reçoit aucun traitement de faveur dans *El Cid*. Il y joue le rôle de l'opposant. Méchant, vicieux et cruel, Ben Youssef est également habillé en noir, tout au long du film. Il a systématiquement les yeux maquillés en khôl noir, couleur naturelle de ses desseins maléfiques. A l'inverse, le héros est blanc et a les cheveux blonds. Il est souvent habillé en couleurs claires, voire même en blanc. Cette opération de différentiation est nécessaire au processus d'identification spectatorielle. Le public doit adhérer vite au récit, reconnaître rapidement le héros et son camp moral et bien sûr s'y identifier.

Comme une constance dans la majorité des films de notre corpus, les personnages amazighs s'illustrent par leur déviance. Ils appartiennent au registre de l'anormalité. Le personnage de Ben Youssef n'échappe pas à la règle. Joué par un acteur allemand[17], Herbert Lom, et maquillé à outrance, Ben Youssef a la peau sombre. Colérique, ses gestes sont toujours aigus et menaçants. Il a la voix grave et caverneuse, un registre sonore réservé aux personnages méchants dans les films hollywoodiens. Anthony Mann, le metteur en scène, filme Ben Youssef, le visage caché par un turban, en gros plan sous un angle légèrement déformant. Dans ce sens, le méchant Ben Youssef n'est que le faire-valoir de Rodrigo. Celui-ci, joué par la star Charlton Heston, est filmé dans un halo de lumière à plusieurs reprises. Sous un angle qui le met toujours en valeur, le personnage principal a l'attitude christique. Ses gestes sont posés et fermes et sa voix est virile et posée.

Le même traitement dépréciateur touche également toute l'armée des Maures. Habillée en noir et filmée souvent dans des plans d'ensemble, elle devient une armée des ténèbres. Les soldats marchent durant la nuit avec un ordre fanatique et l'instance filmique montre l'armée maure comme ayant un nombre infini. Dans le combat, les cris de l'armée maure sont stridents et désordonnés. L'armée chrétienne, elle, est baignée dans une atmosphère de divinité et de blancheur. Son organisation est guidée par la ferveur et la piété. Souvent filmée en plein jour, elle marche dans la lumière et d'une manière disciplinée.

La représentation de Ben Tachfine dans *El Cid* repose sur une conviction occidentale centrale, celle de l'altérité religieuse de l'Amazigh.

[17] A Hollywood, les acteurs allemands ont une spécialité, celle de jouer les personnages méchants et cruels.

Autour de cette différenciation fondamentale entre l'Européen chrétien et le Maure musulman se crée cette iconographie issue de l'héritage médiéval et de l'Orientalisme. Dans un traitement binaire et dichotomique, Rodrigo est bon, juste et croyant, Ben Youssef est antipathique, brutal et infidèle. Cependant, la méchanceté à outrance dont fait preuve le personnage de l'Amazigh pousse finalement cette imagerie à tomber dans le stéréotype et la caricature.

Réalisé en 1975 par John Milius, *The Wind and the Lion* met en scène un autre personnage amazigh en lui confiant, cette fois-ci, le rôle principal. L'histoire de *The Wind and the Lion* s'inspire d'un fait réel qui s'est déroulé au Maroc au début du XXème siècle. Le 18 mai 1904, Raisouli, un chef local kidnappe un riche homme d'affaires gréco-américain, M. Ion Perdicaris, pour demander ensuite une rançon. Dans le film, le riche homme d'affaires devient Mme Perdicaris, une jeune et jolie veuve (jouée par Candice Bergen), accompagnée de ses enfants. Elle est enlevée par un cheikh rifain, Raisouli (incarné par Sean Connery). Ce dernier exige une concession territoriale et résiste à l'armée américaine qui est venue pour sauver l'héroïne américaine. Le film est un long face à face psychologique entre le cheikh marocain et le président américain Théodore Roosevelt. Les deux hommes finissent par se vouer une admiration réciproque. Quand le cheikh tombe dans un guet-apens tendu par les Français et les Allemands, ce sont les Américains eux-mêmes qui vont le délivrer. Sa relation avec la veuve américaine se résume en un apprentissage réciproque. Durant leur cohabitation forcée, la barbarie de Cheikh Raisouli choque plus d'une fois sa prisonnière. Malgré cela, un début de tendresse voit le jour mais les deux héros sont vite rappelés à la réalité et chacun finira par rejoindre son camp.

The Wind and the Lion
Between the wind and the lion is the woman. For her, half the world may go to war.
The Wind and the Lion Sean Connery Candice Bergen Brian Keith & John Huston

Dans le film, Raisouli est un personnage imbu de lui-même. Il se présente ainsi : « je suis Moulay Ahmed Mohammed Al-Raisouli, le magnifique, Seigneur du Rif, Sultan des Berbères. Je suis le vrai défenseur des croyants. Le sang du prophète coule dans mes veines et je suis le serviteur de Sa volonté[18].» Les Américains, eux, le présentent avec une étiquette réductrice qui définit, certes, son statut mais trahit également la manière avec laquelle ils le représentent. Ainsi, selon eux, ce personnage est « Moulay Al-Raisouli, chef des Berbères rifains et le dernier des pirates de Barbarie[19].»

On le voit, la représentation de l'Amazigh est, certes, réductrice mais fort complexe. L'image de Raisouli se rapproche plus de l'étiquette du « noble sauvage » comme celle attribuée parfois au personnage de l'Indien dans quelque Westerns. Raisouli n'a pas essayé d'abuser ou de séduire la jeune américaine. Cette étiquette double et paradoxale (sauvage et noble) implique un haut degré de violence accompagné d'une noblesse de sentiments dont la pureté tient à l'aspect vierge et primitif de la pensée du protagoniste. Ainsi, la cruauté du cheikh Raisouli à l'égard de ses opposants est sans égal (il n'hésite pas à couper la tête de quelques « traîtres »).

[18] « I am Mulay Ahmed Muhamed el Raisuli the Magnificent, sherif of the Riffian Berbers. I am the true defender of the faithful and the blood of the prophet runs in me and I am but a servant of his will. »
[19] « Mulay el-Raisuli, Sheriff of the Riffian Berbers and the last of the Barbary Pirates »

Cependant, ses belles manières en face de l'Américaine et sa courtoisie atténuent ce côté obscur, d'autant que l'homme est loin d'être repoussant. Joué par un Ecossais blanc aux yeux clairs (Sean Connery), Raisouli a un aspect physique qui le démarque iconographiquement de ses compatriotes amazighs. La différence physique du protagoniste par rapport aux siens et sa proximité avec les standards de beauté occidentale permet une identification spectatorielle aisée. Elle décomplexe éventuellement le spectateur face à l'élan d'empathie que suscite le cheikh amazigh.

Cette règle est systématiquement utilisée quand les scénaristes hollywoodiens veulent présenter un personnage d'indigène « positif ». Ils le montrent alors le plus différemment possible de ses compatriotes. Premier marqueur de la singularité du personnage, son aspect physique et vestimentaire. Cela rappelle le traitement subi par le cheikh arabe dans *The Sheik* (1921) de Georges Melford ainsi que dans sa suite, *The Son of the Sheik*, réalisé par G. Fitzmaurice en 1926. Rudolph Valentino, le héros des deux films, était déjà présenté comme le plus élégant, le plus agile et bien sûr celui qui a la peau la plus claire[20] de tous les autres Arabes. Dans *The Wind and the Lion*, le cheikh rifain semble recevoir le même traitement. Second facteur de reconnaissance immédiate de la particularité du héros, le casting : la popularité et la réputation de l'acteur incarnant le bon cheikh aident le spectateur à le cataloguer, de prime abord, comme personnage positif. Le spectateur va ainsi chercher des éléments d'informations en dehors du film. Il puise dans son « encyclopédie personnelle[21] » les données

[20] Après tout, c'est normal d'avoir la peau claire puisqu'il est à moitié Européen. Le film dévoile, par un savant subterfuge scénaristique, que le Cheikh était un orphelin européen élevé par des Arabes.

[21] Eco, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », Paris, 1985.

relatives à l'acteur : Dans quels autres films a-t-il joué ? Quelle image projette-t-il ? Quel type de personnages incarne-t-il d'habitude ? Bon ou Mauvais ? Etc.

Essayons de voir si, justement, cette « encyclopédie personnelle » pouvait avoir un effet dans *The Wind and the Lion*. Sean Connery joue un personnage que tout dispose à être négatif (un seigneur rifain qui kidnappe une jeune femme américaine) mais c'est une autre impression qui se dégage après la vision du film. Comment cela est-il possible ? Elargissons le point de vue et prenons en compte la carrière de l'acteur. En 1975, Sean Connery a déjà incarné à cinq reprises le héros très populaire de Ian Fleming, James Bond. Ce dernier est l'exemple type du héros « idéologique » occidental (fort et intelligent, il est toujours là pour faire faillite aux projets démoniaques des communistes en particulier et des anti-Occidentaux en général.) Quand il incarne le rôle d'un cheikh marocain dans *The Wind…*, les attributs psychologiques de James Bond restent dans l'esprit du spectateur occidental et permettent de nuancer un rôle pré-condamné par des paramètres scénaristiques (le cheikh commet un acte condamnable : le kidnapping) et sociopolitiques (en pleine crise pétrolière, les cheikhs orientaux sont vus comme des agresseurs réels.) Mais ne nous y trompons cependant pas, malgré la touche positive donnée par Sean Connery à son personnage, le cheikh indigène reste le pur produit des nombreux clichés en vigueur dans le cinéma américain depuis le début du siècle.

Mais malgré le fait que le cheikh amazigh occupe la majeure partie des plans au sein du film, il n'empêche que l'instance filmique privilégie le rôle de la veuve américaine. Si on fait appel au schéma actantiel de Greimas, Mme Perdicaris occuperait le rôle actantiel du « sujet » qui a pour objectif la réalisation de sa « quête » de liberté et d'aventures exotiques. Au

début du film, le cheikh amazigh se situe clairement dans le rôle actantiel de « l'opposant » puisqu'il a kidnappé la veuve américaine et ses enfants. Vers la fin du film, et après le rapprochement mutuel de ces deux personnages, le cheikh rifain va plus occuper le rôle de l'actant « adjuvant ». D'autres adjuvants, comme l'armée américaine, vont en effet sauver le cheikh et ainsi le faire basculer du côté de ceux qui bénéficient de l'identification spectatorielle. En devenant lui-même adjuvant, le cheikh amazigh prend ses distances de ses coreligionnaires. Les autres Rifains musulmans sont en effet montrés, tout au long du film, comme de cruels agresseurs et des violeurs potentiels.

Comme souligné plus haut, le personnage amazigh souffre de la confusion avec son voisin arabe. *The Wind and the Lion* n'échappe pas à la règle mais y ajoute une nuance. Dans le dialogue suivant entre le secrétaire de la Maison Blanche et le président américain, celui-ci ose même une comparaison raciale entre les Arabes et les Amazighs dans leur supposée « nature guerrière » :

Theodore Roosevelt: [*examinant un fusil qu'il a reçu pour son anniversaire*] Je parie que Raisouli en a un, lui. Il sait ce que ça vaut d'avoir une bonne arme. Le fusil est l'âme même de l'Arabe.

Secrétaire du Président: Raisouli est Berbère. Mr. le Président.

Theodore Roosevelt: Cela compte double pour les Berbères[22].

La dernière expression du personnage de Théodore Roosevelt, le président américain, interpelle à plusieurs niveaux. Sa réplique implique un

[22] Theodore Roosevelt: [examining a rifle he has received for his birthday] You can be sure that Raisuli fellow has a rifle that fits him. Those people know the value of a good weapon. The rifle is the very soul of the Arab.
President's Aide: Raisuli's a Berber, Mr. President.
Theodore Roosevelt: It goes double for Berbers!

jugement de valeurs dépréciateur vis-à-vis des Amazighs. Si l'Arabe est un guerrier et il a le fusil dans l'âme, l'Amazigh l'est encore plus parce que, selon T. Roosevelt, cela compte double pour lui. Dans la bouche du président américain, cette qualification prend un autre sens. Elle recycle en effet les qualificatifs de barbare et de sauvage, longtemps collés aux Amazighs durant l'époque médiévale et dans les productions orientalistes.

Mis en scène en 2000, *Gladiator* de Ridley Scott est une grande production hollywoodienne qui, grâce à son succès planétaire, a remis au goût du jour le genre cinématographique du Péplum. L'histoire se déroule en l'an 180 après J. C. (mais pas avant comme le mentionne par erreur le prologue du film). Il raconte l'histoire du général Maximus Decimus qui est ami avec l'empereur Marc Aurèle. Celui-ci sera trahi et assassiné par son ambitieux fils Commode. Maximus est capturé et réduit en esclavage en Afrique du Nord. Il y deviendra gladiateur. Pour sa vengeance, il va devoir risquer sa vie pour la distraction des Romains, et conquérir la foule du Colisée pour venger sa femme, son fils ainsi que Marc Aurèle.

Si *Gladiator* est présent dans notre corpus, c'est bien pour une partie du film, celle qui se déroule en Afrique du Nord, plus précisément en Maurétanie Tingitane, province romaine qui correspond à une partie du Maroc actuel. En effet, le film se déplace géographiquement dans cette contrée du monde suite à l'enlèvement du général Maximus. Il y sera séquestré dans un camp de gladiateurs et c'est là qu'il devient un. Là, le film commet une énorme erreur historique : les habitants de ce territoire sont tous habillés en costumes arabes et parlent même l'arabe. Rappelons que l'histoire se déroule en l'an 180, c'est-à-dire au moins cinq siècles avant l'arrivée des Arabes en Afrique du Nord ! Le tournage de cette partie du film au Maroc a sûrement influencé l'instance filmique mais bien

évidemment cela n'excuse en rien l'ignorance historique dont elle a fait preuve.

Dans ce territoire en Afrique du Nord, Maximus va être sauvé de la mort par un personnage indigène avec qui il va se lier d'amitié. Ce personnage qui porte le prénom de Juba. Ce patronyme, faut-il le rappeler, est amazigh. Il a même été porté par deux des rois berbères les plus célèbres, Juba et Juba II. Et, bien évidemment, ce personnage du film parle également arabe. On est là devant un déni d'Histoire et un négationnisme pur et simple mais qui trouve des explications dans le caractère expéditif des productions hollywoodiennes où les raccourcis historiques sont souvent mis en scène[23].

Le prochain film de notre corpus est le plus récent. Réalisé par le Mexicain Alejandro González Iñárritu en 2006, *Babel* est une coproduction entre les Etats-Unis, le Mexique et la France. Il met en scène quatre histoires différentes se déroulant entre le Maroc, les Etats-Unis, le Mexique et le Japon. Dans la partie marocaine, on fait la rencontre d'Ahmed et Youssef, deux enfants marocains habitant un village isolé dans les montagnes de l'Atlas. Ils jouent avec le fusil que leur père vient de recevoir d'un touriste japonais. En voulant tester la distance de frappe des balles, l'un d'eux vise, tire et touche un bus de touristes américains. Parmi eux, Susan et Richard, un couple à la dérive. Susan est blessée…

Parmi tous les films de notre corpus, *Babel* est l'un des rares films qui traitent les personnages amazighs d'une manière équilibrée. Le scénario de Guillermo Arriaga place même l'intrigue à l'intérieur même du foyer amazigh. On rentre chez Ahmed et Youssef, les deux enfants par qui le

[23] C'est d'ailleurs l'un des reproches souvent adressés à Hollywood, surtout quand il s'agit de productions où l'exactitude historique est de mise (les films historiques, les biographies…)

drame est arrivé. Dans son but d'analyser les mécanismes de la communication, *Babel* présente alors une famille berbère (même si ses membres parlent entre eux en arabe) qui atteint la normalité, un stade rarement atteint par les personnages amazighs dans les films de notre corpus. Obligé de rester dans le village berbère à cause de la blessure de Susan, le couple américain est également invité dans un autre foyer. Une vieille dame va même apaiser les souffrances de Susan en lui offrant un sebsi, un calumet marocain de cannabis. Cassant les barrières linguistiques, ces différents personnages entrent alors dans une communication interculturelle ouverte et possible, équation centrale du film.

Par l'arrivée du couple américain au Maroc et l'intrusion du film dans les foyers amazighs, *Babel* interpelle un autre film hollywoodien. Il s'agit d'*Un Thé au Sahara* (*The Sheltering Sky* 1990) de Bernardo Bertolucci. Basé sur un roman de Paul Bowles, le film raconte l'histoire de Port et Kit, un couple américain en dérive, qui viennent au Maroc pour se ressourcer. Ils débarquent à Tanger et ensuite prennent la route du sud pour aller au désert. Fort malade, Port meurt laissant Kit seule dans le désert. Libre, kit va choisir de rester dans le Sahara. Elle part alors dans une caravane en compagnie d'un jeune Touareg qui devient son amant…

Comme dans toutes les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, des différences existent entre le roman célèbre de Paul Bowles et le film, non moins célèbre, de Bertolucci. Mais il y a une différence qui nous semble la plus importante, surtout qu'elle a lien fondamental avec le thème de notre article. Après la mort de Port, kit part errer dans le Sahara. Dans le roman, Paul Bowles imagine la femme rencontrer des Touaregs. Ceux-ci vont la kidnapper et la violer. L'un d'eux va même la garder comme esclave sexuelle. Dans le film, Bertolucci n'utilise pas cette

séquence. Bien au contraire, il va imaginer Kit rencontrer et s'amouracher du jeune Touareg. Conscient que cette grande trahison du livre de Bowles ne va pas plaire à ses lecteurs, Bertolucci l'assume et la justifie : durant le tournage, il a longtemps discuté avec les Touaregs sur leur coutumes et leur culture et il est sorti par la conclusion que le viol n'en faisait pas partie. C'est ainsi, explique-t-il, qu'il a changé radicalement la séquence du viol de Kit par les Touaregs[24].

Comment expliquer l'attitude, inhabituelle par rapport à la majorité des films de notre corpus, des deux dernières productions hollywoodiennes à l'égard de l'altérité amazighe ? Qu'est ce qui pousse un metteur en scène de proposer un autre traitement de l'altérité amazighe, quitte à violer la sacralité de l'œuvre littéraire qui est à l'origine du film ? La réponse est à chercher, sans doute, dans les personnalités mêmes des réalisateurs et le degré de liberté dont ils jouissent dans la fabrication d'un film. Sans oublier que l'Italien Bernardo Bertolucci et le Mexicain Alejandro González Iñárritu sont connus pour être des auteurs intellectuels qui n'obéissent pas facilement aux diktats des grands Studios. Ils sont alors dans une position qui peut leur permettre de refuser les clichés et les stéréotypes, sans cesse recyclés par ces mêmes Studios. Il y a clairement, dans ces deux films, un autre ton et une autre manière de traiter l'altérité amazighe. D'ailleurs, parmi tous les films de notre corpus, ces deux productions sont les seules que nous pouvons considérer comme des films d'auteurs.

Nous l'avons vu, tout au long de cet article, l'imagerie hollywoodienne de l'Amazigh est une influence directe de l'esthétique et des thématiques du Moyen Age et de l'orientalisme. En accord parfait avec

[24] Rhodes, Nancy Keefe, "A Second Take The Sheltering Sky" in *Stylus Magazine*, 2006-10-11.

la représentation orientaliste, le personnage amazigh est souvent disqualifié voire déshumanisé dans les productions cinématographiques hollywoodiennes. Les cinéastes et les scénaristes américains tombent dans un recyclage fréquent des deux registres orientalistes précédemment cités : l'érotisme et le danger. Comme dans *The Lion and the Wind* ou *the Sheltering Sky*, les Amazighs représentent un danger (kidnapping, vol, meurtre…) pour les personnages occidentaux. Pourtant, ces derniers peuvent éprouver une certaine attirance, souvent érotique, envers les premiers.

Vu la proximité géographique et culturelle, l'Amazigh est souvent confondu, voire même substitué, par l'Arabe. L'instance filmique hollywoodienne semble ne pas maîtriser le mélange ethnique qui caractérise les territoires nord-africains. *Gladiator*, par exemple, montre des Arabes dans une région où ils ne sont censés être que cinq siècles plus tard. A l'inverse, les Amazighs qui peuplaient la région en cette période sont étrangement absents du film. Aux yeux de Hollywood, cette confusion et ce voisinage entre l'Arabe et l'Amazigh vont faire en sorte que les deux bénéficient des mêmes représentations négatives. Kidnappeur de blondes, cheikh vaniteux, violeur potentiel, « despote oriental», etc. Les étiquettes réductrices ne manquent pas pour les qualifier ensemble. Ainsi, et à l'instar des personnages arabes, l'Amazigh peut facilement être compté parmi les ennemis « naturels » de l'Amérique.

L'altérité amazighe entre dans une conception hollywoodienne dichotomique et binaire. Cette dernière conçoit le monde dans un schéma simpliste : « Nous » (les Américains) vs « Eux » (les Autres). Néanmoins, en mettant en scène l'altérité amazighe, le cinéma hollywoodien ne dévoile finalement que ses propres structures mentales. « L'autre » sert de miroir mais qui ne reflète pas une quelconque réalité amazigh, il est plutôt un

miroir sans teint reflétant plutôt ceux qui sont placés derrière lui et qui mettent en scène cette altérité. Autrement dit, les différentes représentations des personnages amazighs à Hollywood ne nous renseignent pas tant sur l'Amazigh que sur « l'inconscient collectif américain » lui-même.

Bibliographie

Bahjat, Ahmed Raafat, *Le personnage arabe dans le cinéma international*, Le Caire, 1988 (ouvrage en arabe).

Benali, Abdelkader, *Le Cinéma colonial au Maghreb*, Cerf, Paris, 1998.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », Paris, 1985.

Hajji, Abdelmajid, *The Arab in American Silent Cinema: A study of a Film Genre*, Kansas University, 1993.

Hentsch, Thierry, *L'Orient imaginaire, la vision occidentale de l'Est Méditerranéen*, éd. de Minuit, Paris, 1988.

Martel, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Flammarion, Paris, 2010.

Renan, Ernest, *Averroès et l'Averroïsme, Œuvres complètes*, éd. Calman-Lévy, Paris, 1947.

Renan, Ernest, *Histoire générale et Système comparé des langues sémitiques, Œuvres complètes*, Calman-Lévy, Paris, 1947.

Rhodes, Nancy Keefe, "A Second Take The Sheltering Sky" in *Stylus Magazine*, 2006-10-11.

Said, Edward, *Culture et impérialisme*, Fayard/Le Monde diplomatique, Paris, 2000.

Sénac, Philippe, *L'image de l'Autre : histoire de l'Occident médiéval face à l'Islam*, Flammarion, Paris, 1983.

Crédits iconographiques, par ordre d'apparition dans l'article

Les Sarrasins déguisés en diable effraient l'armée de Charlemagne, Grandes Chroniques de France, XIVème siècle.
Un bain maure, tableau de Jean Léon Gérôme.
Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade, tableau de Regnault.
Le Cid, film d'Anthony Mann (1961).
Le Lion et le vent, film de John Milius (1975).

Représentation de l'enfant dans le cinéma amazighophone marocain, cas du film *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui

Abdelaadim **TAHIRI**[1]

La naissance du cinéma amazighphone est récente au Maroc. Initialement, ce fut la production de films vidéo à l'instar de *Tamghart Wurgh* (*la Femme d'or*, 1993) réalisé par Lhoucin Bizguaren. Ainsi, d'autres films vont lui succéder comme : *Tigigilt Tihy*, *Imzwag*…).

De ce fait, les sociétés de production se multiplient et les films, en conséquence, prolifèrent (158 films entre 1992 et 2008). Hammou Ounamir, en jouant le rôle principal dans le film *Ddahmad Boutfounast et les 40 voleurs*, va embellir l'image du cinéma amazigh tout comme Lhoucine Oubrka, Amina Elhilali (surnommée Ibba Mamas) ou Fatima Joutan dans *Adjangh à Tafqqirt* (Laisse-nous ma mère).

Ce cinéma amazighophone ne cesse de se développer. Dès lors, il devient le domaine de prédilection des spécialistes (réalisateurs, acteurs, producteurs etc.). En conséquence, plusieurs festivals amazighs ont été organisés pour promouvoir cette nouvelle forme de création artistique. Il aurait même séduit et éduqué un nouveau spectateur.

La projection des films amazighs dans les salles de cinéma a commencé avec les films de Mohamed Merniche dont le premier fut *Tililia* (Secours 2006). De ce fait, le passage de l'amateurisme au professionnalisme dans le cinéma amazigh marocain prend davantage d'ampleur.

[1] Professeur agrégé et doctorant, Université Ibn Tofail, Kénitra, Maroc.

En somme, le cinéma amazighophone, tente de mettre en lumière la diversité socioculturelle, linguistique et les spécificités identitaires. Et ce, en dépit de la carence de ses moyens techniques et logistiques ainsi que de son émergence récente. Le cinéma amazighophone traite divers sujets notamment ceux liés à la vie socioculturelle des Amazighs. Ajoutons à cela, l'importance accordée à la production de films télévisés, documentaires et scientifiques en langue Amazigh. Dans le sillage du dynamisme et du renouvellement du cinéma amazigh marocain, le film *Adios Carmen* de Mohamed Amin Benamraoui, s'inscrit dans la continuité, à la fois dans le perfectionnement esthétique et dans l'exploration de nouvelles thématiques.

Dans cette étude, nous tenterons de réfléchir sur la représentation de l'enfant dans le film *Adios Carmen*. Vu sous cet angle certaines questions nous interpellent :

Pourquoi le cinéaste marocain recourt-il de plus en plus à la thématique de l'enfance dans sa production esthétique ? Pourquoi l'image de l'enfant a-t-elle réussi à séduire les audiences ? Comment le réalisateur exploite-t-il la figure emblématique de l'enfant dans son œuvre cinématographique ? Quel est l'apport du film, *Adios Carmen*, au cinéma amazighophone marocain ? Chercher à répondre à ces questions nous permettrait de mieux cerner la problématique de la mise en image de l'enfant par le réalisateur marocain Mohamed Amin Benamraoui.

Le film et le réalisateur

Mohamed Amin Benamraoui est né en 1969 à Zghanghan, commune de Nador au Nord du Maroc. Il s'installe à Bruxelles au milieu des années 80

et suit des études de marketing et d'informatique. Mohamed Amin Benamraoui s'inscrit à l'Académie des arts pour suivre des cours de cinéma sous la direction de Thierry Zeno. Son expérience d'animateur à la radio et à la télévision belge (RTBF), lui a conféré une formation solide dans le domaine de l'audiovisuel. Le réalisateur a en outre participé à la programmation de plusieurs festivals et activités socioculturelles.

Le cumul de ces expériences ouvre la voie à Mohamed A. Benamraoui pour explorer le domaine de la réalisation de films amazighophones. En 2008, il rentre au Maroc, écrit et réalise ses trois premiers court-métrages : *Sellam et Demetan*, *Mariage à la plage*, *Kif Kif*, qui ont été primés. Son premier long-métrage *Adios Carmen* a vu le jour en 2013.

L'histoire du film *Adios Carmen*[2] se déroule en 1975 dans la commune natale du réalisateur : Zghanghan. C'est l'histoire émouvante d'un enfant de 10 ans qui s'appelle Amar. Le petit vit seul avec son oncle. Sa mère Zahia se remarie et immigre avec son époux en Belgique. Elle découvre ses mensonges ; il est déjà marié et il a un enfant, ce qui l'empêche de ramener Amar en Belgique.

La crise commence avec le décès du père d'Amar. Ce qui ouvre les portes de l'enfer devant la petite famille. Une mère veuve devient le réceptacle de toutes formes de quolibets et d'humiliation du voisinage. Devant une telle pression sociale, une femme veuve doit nécessairement se remarier. Le veuvage devient ainsi source d'exclusion sociale dans ce contexte rifain rude et dru.

Livré à son sort, Amar déambule dans le vide amer laissé par le remariage de sa mère, se retrouve seul face à son oncle, ivrogne notoire, qui

[2] Benamraoui, Mohamed Amin, *Adios Carmen*, production Taziri, Maroc / Belgique / Émirats Arabes Unis, 2013.

gaspille l'argent envoyé par Zahia pour assurer la scolarité de son fils et subvenir à ses besoins. L'enfant devient ainsi mendiant du pain, de l'amour et de l'affection maternels perdus.

La misère dans laquelle évolue Amar est une source de plaisir et de satisfaction pour des voisins jaloux de son éventuel départ en Belgique. Soulignons au passage qu'Amar a échappé à une tentative de viol que s'apprêtait à commettre sur lui Bunt, le gardien des bicyclettes, contrairement à son ami Saïd, qui, lui, est l'objet permanent de la perversion du même pédophile. Cette réalité amère n'est pas sans avoir une influence négative sur la psychologie de l'enfant qui tend à avoir une attitude intravertie. Une lueur d'espoir va rayonner dans l'horizon d'Amar, mais elle s'éclipse aussitôt, poussant l'enfant à sombrer dans la profondeur de sa misère. Une ouverture sur les immigrés espagnols au Rif marocain incarné par la figure de Carmen avec qui il s'est lié d'amitié. Carmen a su combler le petit d'amour maternel. En lui faisant découvrir le cinéma, elle lui a permis de s'abreuver d'images et d'histoires. Cette amitié naissante suscite la convoitise de son oncle Hamid et de son voisin Latif. En conséquence, ils sont devenus plus violents et plus cruels à son égard.

L'apport esthétique du film *Adios Carmen*

Pour Hegel : *« L'esthétique a pour objet le vaste empire du beau et pour employer l'expression qui convient le mieux à cette science, c'est la*

philosophie de l'art, ou, plus précisément, la philosophie des beaux-arts »[3]. Dans une perspective de sociologie de l'acte cinématographique, la liaison indéfectible technique-esthétique peut exprimer la complexité de la définition de l'esthétique dans le cinéma. La plupart des théoriciens du cinéma s'intéressent surtout à l'analyse de « l'esthétique endogène » des films (qui prend comme axe les « produits films », objets centraux du cinématographe. Ces analyses esthétiques s'emparent des outils de la désignation technique, nés de la pratique cinématographique : plan-séquence, travelling, zoom, contre-plan, valeur de plan, montage, etc. L'esthétique est conçue, aussi, par la forme cinématographique fictionnelle.

De ce point de vue, le film affiche un savoir-faire et une élégance confirmée dans la mise en scène. Le montage du film est transparent et reflète un professionnalisme assez remarquable; le passage d'un plan à l'autre est rendu fluide par l'usage de différents types de raccords. En sus, les images présentées dans le film sont choisies avec minutie, sous un regard esthétique scrupuleux et porteur de signification. On peut voir, entre autres, des plans qui exposent les cultures marocaine et espagnole. Quant aux échelles de plan et d'un plan à l'autre, la narration filmique évolue pour permettre aux spectateurs de se rendre compte justement de l'importance de cette diversité culturelle et de l'échange linguistique entre les personnages.

La question esthétique est renforcée par le choix méticuleux de la musique. En effet, la musique du chanteur compositeur Khalid IZRI, montre bien le soin apporté par le réalisateur à l'égard de cet aspect esthétique. Un choix délibéré, symbolique et porteur de signification. La musique de Khalid IZRI puise ses racines dans la tradition Amazigh. Ses chants dénoncent les

[3]Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Tome premier, Paris, Librairie Germer-Baillère, 1835, rééd. 1875.

injustices, réclament le droit des peuples de jouir de leur identité culturelle, appellent au rapprochement des cultures et dénoncent le racisme et la xénophobie. Il chante l'hymne à la terre, à l'amour et à la liberté.

La lumière artificielle et surtout ambiante, tout comme le décor à connotation symbolique sont choisis de manière intentionnelle. Ils sont au service de la narration filmique et utilisés, avec succès, pour accentuer les émotions du spectateur en lui évoquant les réalités socioculturelles et politiques.

Le langage cinématographique employé opère avec les images des objets et non pas avec les objets eux-mêmes. D'ailleurs, ce qui distingue le cinéma des autres formes d'expression culturelle, c'est la puissance qu'a le langage cinématographique à fonctionner à partir de la reproduction photographique de la réalité. Le metteur en scène a brossé des images arrachées à la réalité. Il les a restructurées dans une intention narrative séduisante et intrigante. Les cadres présentés pourraient susciter l'engagement interprétatif et critique du spectateur.

Le résultat est un film poétique avec un rythme posé, riche en émotions. Dès la première scène, le ton est imposé. On découvre un jeune garçon, seul, rapportant un chiot à sa mère. La métaphore du chien errant résume parfaitement l'histoire du film. La projection a permis aux spectateurs non Amazighophones d'apprécier le film en découvrant une époque, une région, une culture et une langue.

En somme, toutes ces qualités esthétiques montrent bien que le film *Adios Carmen*, malgré quelques imperfections, est une œuvre d'art qui souligne, une fois de plus, que le cinéma amazighophone marocain est bien dans la voie du professionnalisme. Il est certainement un nouveau départ qui s'ancre dans l'innovation et tend vers l'universalisme.

La réception du film

En regardant le film, le spectateur suit la trajectoire d'Amar et découvre les affres de la réalité sociale du Rif marocain des années de plomb. Il se rend compte de la violence des gens qui partagent avec l'enfant l'espace géographique et le patrimoine culturel. Cette violence sociale serait, de ce fait, la résultante qui vide l'être humain de son essence : sa dignité. C'est un état de fait social qui a généré des indigents durs à l'égard même d'un garçon dont l'enfance fut impitoyablement volée et violée.

Le spectateur est aussi conduit par l'enfant à redécouvrir les tensions politiques qui furent entre le Maroc et l'Espagne à l'occasion de la récupération du Sahara marocain (1975). C'est aussi un aperçu de la réalité des immigrés espagnols au Maroc à cette époque. En effet, la mort du général Franco accélère le retour en Espagne de ces immigrés/exilés au Maroc. Dans ces circonstances, Carmen est obligée de rejoindre son pays laissant Amar seul face à sa seconde rupture ombilicale.

Le film un espace d'interculturalité et d'échange linguistique

La production audiovisuelle est un excellent vecteur pour mieux connaître et comprendre les différentes cultures. Le cinéma met en avant la richesse de la diversité culturelle et favorise ainsi la rencontre entre les cultures et la prise de conscience d'une nouvelle identité interculturelle. Il peut également être utile pour travailler sur les problématiques liées à l'immigration, comme c'est le cas dans le film *Adios Carmen*, en mettant

l'accent sur la découverte de l'autre. Il encourage donc le dialogue interculturel.

Il est à rappeler dans ce sens que la diversité culturelle, idéologique ou religieuse fait aujourd'hui partie intégrante du paysage de notre communauté. Source d'échange, de dialogue et de découverte, la multiculturalité constitue incontestablement une richesse pour la société.

S'il existe de nombreuses définitions de communication interculturelle, celle proposée par Stella Ting-Toomey[4] est particulièrement intéressante. Selon elle, les éléments constitutifs d'une définition de communication interculturelle sont les suivants:

- deux personnes (ou deux groupes)
- de cultures différentes (définition très large de culture)
- en interaction
- négociant un signifié commun.

Le film *Adios Carmen* représente une forte dynamique interculturelle et un espace d'échange linguistique (rifain et espagnol) symboliques et significatifs. La mise en scène de deux cultures différentes à travers cette création artistique favorise les possibilités d'échange, de tolérance et d'atténuation du choc culturel.

Nous pouvons constater dans le film plusieurs séquences qui mettent en scène les spécificités culturelles des Espagnols et celles des Rifains. Le spectateur, quant à lui, assumerait leur interprétation, leur analyse et leur critique : les comportements au travail, les vêtements, la culture culinaire, la nature des rapports entre les membres de la famille, les attitudes, etc. A titre d'illustration, la scène qui représente les attitudes de Hamid et de sa sœur en

[4] Ting-Toomey, Stella, *Communicating across cultures*, The Guilford Press, New York-London, 1999.

train de discuter les circonstances du mariage et les contraintes qui se posent à une veuve dans un contexte socioculturel conservateur comme celui du Rif en est révélatrice. Des plans montrent le décor intérieur, les vêtements, la coiffure, les regards, les paroles, les convictions, les argumentations…

Parallèlement, la séquence qui expose la discussion entre Juan et sa sœur Carmen, à propos de la relation affective de cette dernière avec Moussa le vélociste ou avec Amar, rapproche le spectateur d'une diversité d'aspects culturelles et relationnels des espagnoles. On y voit ou entend les idées, les manières, les attitudes, les habits, le décor interne de la maison, etc.

Sur le plan des échanges linguistiques, plusieurs scènes sont éloquentes et démonstratives. Nous citons à titre d'exemple les séquences qui montrent Carmen en train d'apprendre sa langue à Amar et vice versa. De même, au travail, Rifains et Espagnols gèrent ensemble le cinéma Rif. Dans cette enceinte, symbole de diversité culturelle, ils y partagent les soucis et les préoccupations du quotidien. Les deux langues, le rifain et l'espagnol, sont mises à l'épreuve dans une sorte d'osmose, de perméabilité, de partage et d'échanges métaphoriques et enrichissants.

Pourquoi le réalisateur recourt-il à l'image de l'enfant dans *Adios Carmen* ?

Il est nécessaire à ce niveau de circonscrire la notion de « l'image ». Nous l'employons, d'abord pour parler de l'image en tant que structure sémiotique considérée comme support filmique employé, avec le son, pour assurer l'écriture ou le montage filmique, puis, nous utiliserons la notion de l'image dans le sens où elle renvoie au concept de représentation, en l'occurrence la représentation de l'enfant dans le film *Adios Carmen*.

Dans le premier cas, l'image est une structure sémiotique et communicationnelle permettant de représenter symboliquement et artificiellement la dimension visuelle des segments du réel, selon des codes arbitraires, culturels, esthétiques et historiques.

L'image est porteuse de sens; elle est riche par son système de signes, par ses particularités iconographiques, plastiques, ses couleurs etc. Youssef Ait Hammou, résume cette richesse dans la citation suivante :

Derrière les images, il y a de multiples significations, une épaisseur culturelle, des intentionnalités et des énonciateurs inscrits dans l'histoire. Les images sont des catalyseurs de progrès et de développement, des vecteurs d'émotion artistiques sublimes. Les images sont de formidables moyens pour découvrir les autres cultures et pour s'épanouir dans la diversité culturelle. Les images se clonent, se reproduisent à l'infini et véhiculent insidieusement une pensée unique hégémonique. Les images peuvent nous enrichir ou nous détruire. En plus de leur partialité, les images n'ont que des liens conventionnels avec le sens et le réel. C'est le sujet lecteur qui construit le sens des images et non le contraire. Les images vivent en parenté avec les autres systèmes sémiotique.[5]

Dans une seconde acception, le mot « image » peut être employé pour désigner le concept de représentation. Dans ce sens, l'image de l'enfant dans le film renvoie à la conception que donne le réalisateur à son acteur principal.

Il est assez significatif de voir comment Mohamed Amin Benamraoui s'y prend pour modeler son personnage principal Amar et les autres personnages secondaires, notamment les autres enfants mis en scène dans ce film. Chaque détail a son importance. Le réalisateur veut faire d'Amar un

[5] Ait-Hammou, Youssef, *L'éducation aux médias. Lecture filmique en milieu scolaire*, Ed. Alwatania, Marrakech, 2013.

personnage souffrant, en crise d'amour maternel évoluant dans un dysfonctionnement familial et social, et violenté par son entourage. En somme, l'enfant est présenté dans le film sous un regard sombre, vivant dans la perte, le déchirement et l'abandon. C'est sous cette acception du mot image que l'enfant sera analysé.

Dans *Adios Carmen*, le scénariste Mohamed Amin Benamraoui met le personnage principal Amar dans une situation familiale et sociale conflictuelle. Une représentation qui confère à ce personnage une posture particulière, celle d'un enfant qui évolue dans le déchirement, la perte et le délaissement.

Cette image donnée à l'enfant n'est pas fortuite. Citons à cet égard les propos du réalisateur Mohamed Amin Benamraoui : « *le projet d'Adios Carmen est né d'un désir ou d'un besoin, celui de parler de mon vécu, de décrire le contexte économique et politique difficile propre à la région du Rif* ».

Deux facteurs cruciaux motivent le réalisateur dans la mise en scène de la figure de l'enfant. Le premier est une référence nostalgique à un vécu d'enfance, signe d'un passé humecté dans le bain d'une époque et d'un contexte des années 70, dans le Rif marocain. Le second fait du film une quête déguisée. L'enfant est mis en scène pour permettre à l'adulte de parler sans freins d'une réalité politique difficile et contraignante.

Par ailleurs, la mise en scène de l'enfant est extrêmement symbolique et trouve un écho dans des films de cinéastes importants, par exemple *Les 400 coups* de Truffaut, *L'enfance d'Ivan* de Tarkovski et *L'enfance nue* de Pialat.

En effet, l'enfance est un sujet de prédilection pour le cinéma moderne. Dans le film *Adios Carmen*, il s'agit de construire un point de vue

singulier, celui de son personnage principal Amar, un enfant de 10 ans en proie à un contexte familial et social particulièrement dur.

Le recours à la représentation de l'enfant pour évoquer les problèmes des adultes, va d'une modernité assimilable à une sorte de rupture par rapport à la tradition. Force est de constater que le projet d'*Adios Carmen* comprend bien une part d'autobiographie. Dans ce sens, le réalisateur affirme : « *c'est une forme de catharsis, la vie d'Amar n'est pas la mienne, cependant à travers son histoire j'ai voulu faire partager les sentiments qui ont dominé ma propre enfance* ».

Ces propos montrent que le film ne s'inscrit pas entièrement dans le cadre autobiographique. D'autres facteurs permettent d'expliquer la mise en image de l'enfant dans le film. La forme dramatique demeure la plus significative dans cette perspective. L'image de l'enfant suscite le bouleversement, la compassion et la pitié. Le film émeut particulièrement le spectateur par des images d'enfants qui captent son attention.

De la mise en image de l'enfant, comme le souligne Jean Renoir dans *Ma vie et mes films*, peut naître une « connivence »[6] ; une complicité entre le réalisateur et le spectateur. Cette relation est un avantage pour le réalisateur qui peut alors passer d'autres messages sous couvert de l'image de l'enfant.

Il va sans dire donc que le film *Adios Carmen*, porte un regard critique sur l'humain en général, en traitant la problématique de l'immigration et de l'interculturalité, et sur la société marocaine à travers des sujets révélateurs comme : la rigidité du pouvoir en vigueur, le dysfonctionnement familial, la condition de la femme mais également la violence sexuelle, physique et psychologique à l'égard des enfants.

[6] Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, Paris, 1974.

À ce stade de la réflexion, nous pouvons dire que la mise en image de l'enfant ambitionne de renforcer l'intérêt du spectateur pour le film. Ce dernier est le dépositaire de messages culturels et éducatifs. Cette représentation permet au réalisateur de transmettre ses messages forts et critiques, sans confrontation directe avec les autorités politiques ou traditionnelles. À travers le rapport Amar-Carmen-cinéma, le réalisateur nous fait revivre le Maroc de la Marche Verte et les tensions politiques entre le Maroc et l'Espagne avant et après la mort de Francisco Franco. Nous pouvons, enfin, supposer que le recours à l'image de l'enfant Amar dans le film offre au réalisateur une source d'inspiration lui permettant de recréer une enfance qui renaît de ses cendres.

Conclusion

Le film *Adios Carmen* est une œuvre d'art dans le sens où ce qui importe n'est pas l'histoire du film en soi, mais surtout la manière dont celle-ci a été narrée. Le film est marqué par la lenteur pendant les premières minutes pour mieux capter le spectateur par la suite. La trame narrative est parsemée de douleur, de violence et de solitude. Elle est ponctuée par l'idée des départs (Zahia, puis Carmen, abandonnent Amar et ce dernier abandonne Saïd).

Sur le plan esthétique, le film peut être considéré comme une valeur ajoutée pour le cinéma marocain en général et amazighophone en particulier. La langue amazighe n'a pas constitué un handicap à la réception du film. La représentation de l'enfant dans le film est partiellement expliquée par une tendance autobiographique. Le recours à l'enfant est principalement lié aux possibilités offertes par la métaphore de l'innocence qui permet d'échapper à la censure politique traditionnelle. C'est une source d'inspiration intarissable

pour le réalisateur et une figure qui séduit, émeut et capte un spectateur avide et assoiffé de création artistique en devenir.

Bibliographie

Ait Hammou, Youssef, *Education aux médias. Analyse filmique en milieu scolaire*, Ed. Alwatania, Marrakech 2013.

Jaidi, Moulay Idris, *Le cinéma au Maroc*, collection Almaja, Rabat, 1999.

Renoir, Jean, *Ma vie et mes films*, Flammarion, Paris, 1974.

Ting-Toomey, Stella, *Communicating across cultures*, The Guilford Press, New York-London, 1999.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique. Tome premier* (1835), Librairie Germer-Baillère, Paris, 1875.

Zahir, Abderrazak, *La narration filmique : lecture sémiotique*, Ed. Dar Toubkal, 1994.

Troisième partie
Cinéma amazighe, identité et esthétique

La mise en abîme dans *Adios Carmen*

Abdelaziz **AMRAOUI**[1]

La présente étude d'*Adios Carmen*[2] repose principalement sur la présence de la mise en abyme dans le film. Relier la production cinématographique à une composante littéraire, c'est admettre que le cinéma est d'abord un récit et une construction diégétique.

Adios Carmen est un film, une fiction, une création. Il présente un certain Maroc des années 70, 1975 exactement, coïncidant avec la phase finale du processus de restitution, à la mère patrie, du Sahara marocain. C'est le film dans sa version historiographique avec un recours à des documents d'archives qui font entrer le documentaire, et donc une certaine réalité, dans la fiction. Sur un autre plan, le film est essentiellement une œuvre d'art où on maîtrise la manière et la technique. *Adios Carmen* identifie les acteurs politiques de cette période ; le Roi Hassan II, Franco, le

---

[1] Enseignant chercheur, Unité de recherches Littérature, Culture et Imaginaire, Faculté Polydisciplinaire de Safi, Université Cadi Ayyad, Maroc.

[2]**Synopsis :** Le Rif 1975, Amar, 10 ans, vit seul avec son oncle, violent et buveur, depuis que sa mère, veuve, est partie se remarier en Belgique. Avec Carmen, réfugiée espagnole fuyant le franquisme, il découvre le cinéma. Bientôt, les premières tensions entre le Maroc et l'Espagne se profilent... (http://www.ccm.ma/fnf15/adios.html, consulté le 25/04/2015)

Fiche technique

Année : 2013 / Durée : 103 mn
Réalisateur :Mohamed Amin Benamraoui
Scénario :Mohamed Amin Benamraoui
Image :Ivan Oms Blanco
Son :Patrice Mendez
Montage :France Duez
Musique :Khalid Izri
Production :Taziri productions, Azir productions Thank you, et Good night

Fiche artistique

Amanallah Benjilali, Paulina Galvez, Said Marssi, Juan Estelrich, Noumidia Lahmidi, Farouk Aznabet, Abdellah Anas

premier ministre marocain Osman, le secrétaire général de l'ONU de l'époque…, mais aussi des personnages de fiction : Amar, Carmen, Moussa… Le caractère avéré du film est donc réel, et son rapport à la société marocaine est attesté.

A côté de ces archives et documents authentiques audiovisuels ou simplement auditif, il y a aussi des archives cinématographiques très recherchées puisant dans la cinématoraphie indienne, qui a fait beaucoup d'heureux depuis les années soixante jusqu'à l'avènement en masse des magnétoscopes et des DVD après.

C'est cette construction du film qui nous a mis sur la trace de la mise en abyme dans cette œuvre. Cette expression chère à l'art héraldique a été aussi employée par André Gide qui dit dans son Journal qu'elle s'appliquait à ces « petit[s] miroir[s] que l'on retrouvait dans certains tableaux, certaines pièces ou certains romans [et qui réfléchissaient…] à l'échelle des personnages, le sujet même de [l'] œuvre»[3].

Profitant et approfondissant la conception de Gide, Dällenbach propose cette définition très répandue : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient »[4]. L'« enclave » de cette définition rappelle, in fine, le centre et le cœur de l'écu déjà développés chez Gide.

Dällenbach, dans sa typologie de la mise en abyme, va commencer par celle simple consistant à emboîter dans une œuvre une autre œuvre entretenant quelque relation avec la première. La littérature abonde

[3]Limoges, Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus » in french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf, consulté le 15/04/2015.
[4]Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique», éd. du Seuil, Paris, 1977, p. 18.

d'exemple, tels le cas de *La Curée* de Zola qui représentera *Phèdre* de Racine tout en installant, en filigrane, une comparaison entre les amours incestueuses de Renée et Maxime avec celle Phèdre.

Qu'en est-il du cinéma ?

Le cinéma, ce grand écran, n'est pas que cela, il est aussi miroir, réflexion, intériorité. Il se veut le réceptacle de tous les arts. Une boîte de pandore aux multiples facettes. Sa faculté de transcender et de montrer le monde et ses manifestations lui procure une aura qu'aucun autre art n'a pu et ne peut le dépasser. Il est jeune, il est moderne, il est dirigé vers l'avant, mais parfois, il trouve son élan dans le passé, son passé et le passé de son créateur.

Adios Carmen montre, de bout en bout, le dispositif post-production d'un travail cinématographique, dont l'objectif ultime reste la projection dans une salle de cinéma. Il affiche, en ce sens, son parcours, sa raison d'être ; un produit et un consommateur conquis : les spectateurs ayant payé leurs tickets pour s'immiscer à l'intérieur d'une salle obscure. Le film nous rappelle aussi que nous sommes foncièrement au cinéma. En fait, la mise en abîme est à même de nous aider à comprendre que la réflexion qu'on y trouve est à la fois cognitive et spéculaire. Le spectateur réfléchit sur la réflexion à laquelle il est en train d'assister en posant déjà les jalons à une analyse qui doit prendre en compte le pourquoi de cette technique dans le sens que lui donne Dällenbach : « l'œuvre dans l'œuvre réfléchit un aspect de l'œuvre même »[5] et le pourquoi des choix.

[5]Dällenbach, Lucien, op. cit., p. 143.

Gerstenkorn va développer les différentes facettes de mise en abyme. Nous nous intéresserons surtout à celle-là même qui consiste en différents « jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir [...] avec *les autres films*»[6]dans une relation hétérofilmique appelant en miroir des films soit comme clin d'œil, comme mise en abîme, voire comme une citation.

Le dispositif mis en place fonctionnera en direction d'un détournement de l'attention des spectateurs de l'histoire, vers un discours de façon à créer un continuum entre récit et discours, lequel va nous faire « *miroiter l'existence d'un monde au-delà du texte* » et créer, paradoxalement et simultanément, une discontinuité au niveau de la narration, allant vers une mise abyme en aval qui consacrera le film en tant que produit qui va connaître le même sort que ces films qu'il a montrés. Cette mise en abyme qui servira un projet en aval est une variante « transcendantale » ouvrant sur un monde des possibles dans lequel l'œuvre est pensée en termes de sa finalité.

Puisant encore dans le travail de Dällenbach, nous apprendrons aussi que le fait même de mettre en scène des personnages et des lieux rendant compte de la création cinématographique nous installe dans la mise en abyme énonciative définie en tant que « ''présentification'' diégétique du producteur ou des récepteurs du récit»[7], la « mise en évidence de la production ou de la réception et la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception»[8] (p. 100)

Dans ce sens, le film, outre qu'il est histoire au sens « large », montrant un « signifié», et développant un « contenu narratif», dans un «

[6]Gerstenkorn, Jacques, « A travers le miroir: notes introductives », in *Vertigo, la revue électronique en sciences de l'environnement*, 1987, num. 1, 7-10, p.9.
[7]Dällenbach, op. cit., p. 100.
[8]Ibid, p. 100.

monde diégétique » où des personnages existent, il est aussi discours qui restera toujours fidèle à l'illusion référentielle chère à Barthes.

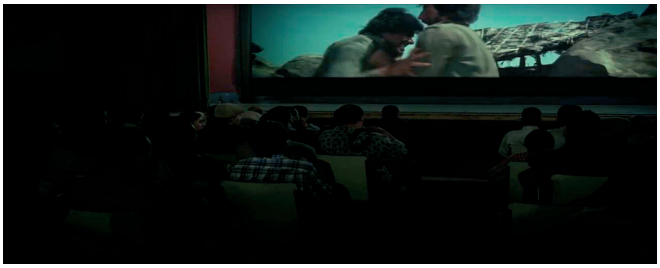
La mise en abyme dans *Adios Carmen*

Le recours au cinéma hindi est une manière de rendre hommage à un cinéma aussi prolifique que beau, qui a meublé l'horizon d'attente des cinéphiles marocains dans les années 70 et 80 du siècle dernier. C'est un clin d'œil, mais pas seulement. Les films en questions, en somme, donneront, peu ou prou le scénario *d'Adios Carmen*. Allant de ***ANDAZ***[9] en 1971 passant par ***Bobby***[10] et ***Sholay***[11]pour déboucher sur ***Yaadon Ki Baaraat***[12]**,** c'est l'histoire que raconte le film mais décousue. C'est un puzzle qu'il faudrait reconstituer. Les scènes du cinéma Rif vont réfléchir et de deux manières : ils réfléchissent sur le film dans le film en insistant sur le dispositif de l'énonciation filmique, qui repose foncièrement sur l'image et le son.

© Capture d'écran / *Adios Carmen*

[9]Sorti en 1971, Durée, 166 min, Genre : Romantique, réalisé par Ramesh Sippy, avec Rajesh Khanna, Hema Malini, Shammi Kapooret Simi Garewal.
[10]Sorti en 1973. Cet immense succès réalisé par Raj Kapoor a mis à la mode les histoires d'amours d'adolescents.
[11]De 1975, Durée : 3h 24mn, Genre : aventure, tout public. Un film de Ramesh Sippy Avec AmitabhBachchan, Sanjeev Kumar, Amjad Ali Khan.
[12]De 1974, Durée : 3h, Genre : Aventure, Romance, drame et action, tous publics. Un film de Nasir Husain avec Dharmendra, Zeenat Aman et Satyendra Kapoo.

Cet emboîtement doit nécessairement servir la portée significative du film, puisque organiquement parlant, les séquences des films emboîtés rendent compte symboliquement de la visée générale du film. Dans ce sens, la mise en abîme sera pensée en termes d'expansion, non seulement du film vers un autre film, mais c'est une expansion vers le cinéma et l'histoire du cinéma. Ce propos tient pour cette mise en abyme externe, où le film fait appel à un autre film antérieur. D'ailleurs, les acteurs de *Adios Carmen* sont fréquemment sollicités pour devenir eux-mêmes des spectateurs.



© Capture d'écran / *Adios Carmen*

Ainsi, avec cette mise en abyme, le cinéma semble se mirer en insistant sur le fait qu'il s'intéresse à lui-même en s'attachant à rendre compte du cinéma en montrant des « films dans lesquels est projeté ou tourné un film, dans lesquels le personnage principal est une star, un réalisateur, un producteur ou un ''simple'' projectionniste. »[13] Et comme annoncé supra, la somme, quelque part, de ces films donneront, peu ou prou une lumière sur les relations qu'entretiennent les personnages entre eux. Il y est question d'orphelinat, de banditisme, d'hypocrisie, d'amour, de séparation, de bagarres. *Adios Carmen* réunit toute cette thématique. Ainsi, par exemple, la force dramatique du film est accentuée en recourant à des scènes qui rappellent à Amar sa situation après le départ de sa mère, remarié

[13]Blüher, Dominique, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (thèse de doctorat), Paris-III, 1996, p.3.

avec un expatrié en Belgique. C'est une version revue et revisitée de ***Aa Gale lagja***[14].

Mise en abyme imagée fictionnelle

Ainsi, ces mises en abyme filmiques rendent compte de cette imbrication d'un film cité dans un autre film citant. Les personnages peuvent, et c'est un cas, jouer aux spectateurs par la matière cinématographique même. Dans leur état de spectateurs, ces personnages introduisent une nouvelle dimension au film dans la mesure où l'emboîtement est une ouverture vers une cinémathèque universelle. Cette mise en abyme peut revêtir des configurations différentes comme l'utilisation des affiches, des photos, des tableaux, des outils ou matériaux de prise d'image comme la pellicule, dont la focalisation incombera à la fois aux personnages intradiégétiques qu'aux spectateurs extra-diégétiques. La mise en abyme est ainsi assimilée à une citation qui nous remontre une scène. Ce recours a comme conséquence directe sur la manière avec laquelle le film a été pensé : le réalisateur fait pour nous rappeler qu'on est dans le cinéma. C'est un rappel

D'ailleurs, le film commence dès l'abord avec une mise en relation avec le cinéma en montrant Amar, le personnage principal, manipuler une pellicule qu'il va trouver quelque part par terre. Le film dans ce sens est en train de raconter ses états originel et final à la fois. Le film est d'abord et après tout une pellicule, un commerce, production, distribution, exploitation

[14]*AaGale Lagjaa* (1973), Réalisé par A.K. Nadia dwala, drame romance. Le film raconte l'histoire de Suraj un jeune homme de famille pauvre et une jeune femme de famille aisée qui tombent amoureux, néanmoins leurs familles respectives s'opposent à leur relation.

au niveau des salles de cinéma, direction de salle, projection… et tous les techniciens et personnes tournant comme des satellite autour de la planète production cinématographique. Plusieurs de ces pôles se trouvent identifiés dans le film.

© Capture d'écran / *Adios Carmen*

Mise en abyme imagée documentaire

Le cinéma peut se présenter comme un miroir de la société et une fenêtre ouverte sur le monde tel qu'il est, sera ou a été, tant qu'il s'attèle à objectiver un réel. Il est un moyen pour montrer sous forme fictionnelle une histoire comme si le spectateur s'y trouvait. Cependant, la montée en flèche des films documentaires va influencer la production cinématographique pour que la frontière entre fiction et réalité soit de plus en plus menue. Des séquences documentaires d'archives seront appelées à meubler la fiction pour constituer une plateforme d'échange et de partage entre deux instances diégétiquement opposées : une instance fictionnelle et une autre de facture réelle ou documentaire.

Le recours à des images d'archives viendra ancrer la fiction dans la réalité politique marocaine des années 70 du siècle dernier. Des images de Franco, du Roi Hassan II, sans oublier tous les autres personnages satellites

autour de la question du Sahara marocain sont là, en noir et blanc, et avec le son.

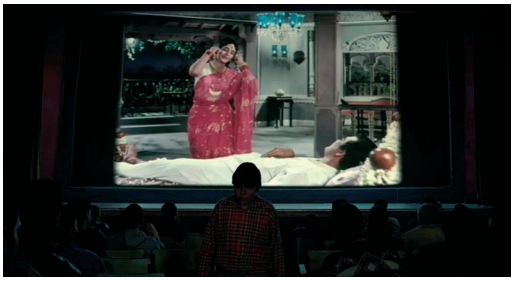
Sur le plan procédural, il était de coutume, dans cette période, d'ouvrir la séance de cinéma avec des informations patriotiques. Le cinéma était télévision ! Avant de parler cinéma, il fallait parler informations, et conséquemment, de réalité, comme si le grand écran faisait un clin d'œil au petit écran.

Dans une séquence très « nationaliste », des cris patriotiques vont meubler l'espace de la salle de projection Le Rif quand la bobine vient à rompre, événement interprété par les spectateurs intradiégétiques, comme étant un acte de sabotage de la part du projectionniste, de nationalité espagnole. D'autant plus que les informations rapportées concernaient la marche verte, à l'aide de laquelle le Royaume chérifien a récupéré son Sahara. Les spectateurs intradiégétiques et extradiégétiques sont appelés à s'immiscer dans la réalité et faire la part des choses entre le monde raconté et le monde racontant. L'attention portée à ces deux systèmes d'énonciation va installer distinction par rapport à la réception des deux régimes filmiques d'après les dichotomies suivantes :

Couleurs VS Blanc-noir
Langue amazighe VS Langue hindi
Fiction VS Réalité
Voix in VS Voix off
Espace fictionnel VS Espace réel

La distinction des régimes filmiques repose principalement sur la capacité de passer de la fiction à la réalité et vice versa. Le pôle « Couleurs » renvoie essentiellement au film et à sa diégèse, alors que le Blanc et noir met devant nous des séquences nous rapprochant et nous

montrant la réalité avec la diffusion de « films » ou d'images à propos de la question du Sahara marocain. C'est le même procédé avec la bande sonore. La Voix in se rapporte au film, et donc aux personnages ; la Voix off, est plutôt l'apanage des enregistrements audio comme le cas du discours royal déclenchant la marche verte. Ainsi, Ces deux polarisations sont à même de rendre compte de deux régimes filmiques qui interagissent et qui demandent à être distinguées. *In fine*, le spectateur extradiégétique ne trouvera pas de difficulté pour faire la part des choses entre le dispositif fictif ou fictionnel et l'autre réel ou documentaire.



© Capture d'écran / *Adios Carmen*

Mise en abyme sonore simultanée

Le vélociste, par l'intermédiaire d'Amar, a pu fixer un rendez-vous avec Carmen. Il emprunte une Mercedes et va à la rencontre de sa bien aimée Carmen aux portes du carré chrétien. Arrivé au lieu fixé, le spectateur est déconcerté : une voix off, celle d'Hassan II, est en train de déclarer à la radio et à la télévision, en direct, le lancement de la marche verte pour récupérer le Sahara marocain. Mais au lieu de voir les participants à cette marche, on assiste, plutôt, à la montée de Carmen, l'Espagnole, dans la voiture du Marocain, en même temps que le Roi dit : « *Mon cher peuple, demain, inchallah, tu franchiras la frontière.*»

© Capture d'écran / *Adios Carmen*

On nous fait entendre le discours royal avec des images très décalées. Sa portée politique et nationaliste est détournée ; il devient discours subliminal à caractère érotique et sexuel avéré, en plus de son caractère métaphorique. Le discours va être érotisé et de quelle manière!! La description de la scène d'amour devant unir Moussa le vélociste et Carmen l'ouvreuse est annoncée par une recontextualisation sinon par une double contextualisation du discours royal, qu'il faut remettre dans son contexte national, régional, et international. Ici, il y a bien un « film dans le film», mais celui-là ne se manifeste et ne nous parvient que dans et par la bande-son. La mise en abyme est sonore (parlée) et, comme les deux trames -celle du film et celle du discours royal- se déroulent en même temps, nous pouvons, donc, ainsi l'appeler «simultanée ». Cette mise en abyme est telle qu'elle rend le film un signe, une référence à la réalité à laquelle elle renvoie. C'est l'atmosphère d'une époque qui est donnée à voir, à vivre.

Mais sa mise en contact avec les situations réelles qu'on a sous les yeux pendant qu'on l'entend produit un effet de démystification - et en ce sens, elle souligne le caractère fictif et irréaliste ou fantasmatique du projet d'évasion des deux amants. Métaphoriquement ou symboliquement, Moussa est en train de « fouler », d' « embrasser », de …baiser l'Espagne et la fait que Carmen monte en voiture est déjà le symbole de la récupération d'un Sahara qui était entre les mains des Espagnols. Barthes, traitant de cette

illusion référentielle dit que le réel « y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier »[15].

Mise en abyme sonore prospective

Amar, qui commence à apprécier le cinéma et la compagnie de Carmen, viendra à jouer le rôle d'un narrateur focalisateur omniscient, en mesure de s'immiscer dans la tête de Carmen pour parler de son état d'âme et de la métamorphose qu'elle est en train de vivre et de subir, suite au non-aboutissement de sa relation avec Moussa le vélociste. Cela dure de 1h25mn43s à 1h27mn25s. Dans cet intervalle, le spectateur est en train de suivre Carmen tel que Amar la capte, la voit, la filme, la décrit, aussi. La caméra change de main, elle est désormais entre les mains de Amar, qui, désormais, peut prendre les rênes de l'histoire et raconter à la place de la caméra. Soudain, on le voit assis en train de parler à son ami le gardien des vélos, comme si tout ce qu'il avait dit depuis le début de la séquence jusqu'à sa fin lui était destiné. Nous passons du récit au discours sans transition faisant de Amar à la fois, un focalisateur-narrateur à focalisation-zéro, et un simple passionné de cinéma en train de raconter l'histoire d'un film comme il va le faire avec le film *Aa Gale LagJaa* (djanitou) pour le même interlocuteur : le gardien des vélos. Les deux narrations sont différentes : dans la première, il est un narrateur hétéro-intradiégétique et dans la deuxième, un simple rapporteur de fait. Pour résumer, il faut dire que ce changement de rôle du personnage est une mise en abyme qui attirera notre

[15]Barthes, Roland, « L'effet de réel » In *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques : le vraisemblable. p. 88. pp. 84-89.

attention sur l'histoire en nous montrant qu'à l'intérieur de celle-ci on peut raconter l'histoire qu'on est en train de voir en la détachant du discours pour se concentrer avant tout sur le récit, qui, à un certain moment cèdera la place au discours quand on verra les enfants adossés à une voiture, les yeux en direction de la salle de cinéma. Le spectateur voit à travers les yeux d'Amar et suit la trame de la narration à travers son récit.

Mise en abyme imagée prospective

En essayant d'apprendre à Amar l'espagnol, Carmen commence, comme dans la méthode communicative dans l'enseignement, avec des syntagmes très simples à mémoriser et faciles à répéter : « Hola Carmen, Adios Carmen ».

© Capture d'écran / *Adios Carmen*

En fait, avec son cours improvisé, Carmen est en train d'annoncer son futur départ. C'est une déclaration proleptique anticipant la fin d'un état sur le plan personnel mais aussi, par extension, d'un règne sur le plan relations internationales. En fait, si du côté marocain tout va pour le mieux,

un roi jeune au plein pouvoir prêt à conquérir son Sahara, de l'autre côté, Franco, le vieillard, va mourir.

© Capture d'écran / *Adios Carmen*

Carmen va partir ; la mère reviendra de Belgique… l'apprentissage est à la fois un clin d'œil au seuil du film (son titre) mais aussi à sa chute, avec le départ de Carmen en compagnie de son frère pour l'Espagne, coïncidant avec la recupération par Maroc de son Sahara.

© Capture d'écran / *Adios Carmen*

En guise de conclusion, nous rappelons que *Adios Carmen* est un film dont l'une des composantes majeures reste le recours à la mise en abîme. Au cinéma, ce procédé transporte le spectateur tantôt vers un monde né dans l'imaginaire du réalisateur ou tout autre faiseur de film, tantôt vers la réalité via des documents authentiques réfléchissant le monde ambiant, et donnant au film un cachet réel. Plusieurs options se sont offertes au réalisateur pour actualiser ce fait :

-- le film dans le film dans une espèce de réflexivité montrant des acteurs en train de regarder un film et qui a traité dans le chapitre « mise en abyme imagée fictionnelle » ;

-- la mise en abyme imagée documentaire recourt à des images documentaires introduisant, de facto l'illusion référentielle dans la fiction ;

-- La mise en abyme sonore simultanée qui a re (dé)contextualisé un discours de Hassan II pour le métamorphoser en un discours subliminal à caractère sexuel et;

-- La mise en abyme sonore prospective qui donne aux paroles des acteurs un pouvoir proleptique avéré.

Bibliographie

Barthes, Roland, « L'effet de réel » In: *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques : le vraisemblable. pp. 84-89.

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, coll. « Poétique», Seuil, Paris, 1977.

Gerstenkorn, Jacques, « A travers le miroir: notes introductives », in *Vertigo, la revue électronique en sciences de l'environnement*, 1987, num. 1, pp. 7-10.

Limoges, Jean-Marc, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : Pour une distinction de termes trop souvent confondus » in french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges, pdf, consulté le 15/04/2015.

Bluher, Dominique, *Le Cinéma dans le cinéma : film(s) dans le film et mise en abyme* (thèse de doctorat), Paris-III, 1996.

http://www.ccm.ma/fnf15/adios.htm

L'attachement aux repères identitaires et culturels dans le film amazigh *Tabrat*

Lhassane **ANDAM**[1]

Ces trois dernières décennies, les productions filmiques d'expression amazighe sont venues agrémenter le paysage cinématographique marocain. Des réalisateurs s'engagent avec ardeur dans l'action pour la promotion de leur culture par le biais du cinéma qui, fruit d'un travail artistique particulier, outil de formation culturelle et instrument d'éducation de la sensibilité et du goût, peut être également un vecteur d'information et de conscientisation. Même si l'amateurisme est ce qui caractérise la production filmique amazighe, il est des expériences qui ont réussi à véhiculer des valeurs identitaires et culturelles dignes d'être pérennisées, et à aborder des questions fondamentales (terre, identité, Histoire, etc.).

Inscrite dans ce cadre, cette contribution part de la formulation de l'une des hypothèses avancées dans l'argumentaire du colloque, à savoir le choix du cinéma amazigh, par certains au moins, comme un moyen de militantisme. Le produit filmique est d'autant plus marqué qu'il est perçu comme « l'image » d'une entité qui veut crier fort son attachement aux questions fondamentales (terre, identité, Histoire, etc.). Notre choix s'est porté sur le film *Tabrat*[2], « la missive », réalisé par Ali Ayt Bouzid, un film

[1] Enseignant chercheur à l'Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc.

[2]La réalisation de ce film en vcd d'une soixantaine de minutes sorti en 2008 est due à Ali Ayt Bouzid et le scénario à Lahoucine Berdaouz. Les débuts du cinéma amazigh sont marqués par la version vidéo et aujourd'hui, on assiste à la prolifération de productions en VCD. Les véritables œuvres cinématographiques marocaines d'expression amazighe ne sont pas nombreuses. C'est pourquoi dans ce texte, nous parlerons de productions filmiques ou simplement de films au lieu de l'étiquette de cinéma amazigh.

qui renferme des messages révélateurs. L'exposé s'organisera comme suit : nous présenterons d'abord le synopsis du film, ce qui nous conduira ensuite à l'espace et aux personnages essentiels de l'histoire. Puis, nous nous attarderons sur les messages véhiculés dans cette œuvre pour dégager enfin quelques-uns des aspects de la culture amazighe qui y sont présents.

Le résumé du film

Les événements de ce film se déroulent dans un village amazigh, *aḍuwwaṛ n wafa*, où les habitants vaquent paisiblement à leurs occupations, s'aiment et s'entraident. En dépit de leurs conditions de vie très modestes, ils semblent heureux. Un jour, le chef du village reçoit une missive de Mougha[3] lui annonçant sa venue imminente en vue de recruter la main-d'œuvre pour l'Europe. Tentés par le voyage, les jeunes du douar délaissent alors leurs tâches quotidiennes. Ils sacrifient leurs biens pour se procurer la somme d'argent exigée pour le départ malgré les mises en garde des gens avertis du village. Ils se préparent à fuir la misère et nourrissent l'espoir de mener une vie meilleure en Europe. Malheureusement, leur déception est grande quand ils se rendent enfin compte que le prétendu Mougha n'est qu'un escroc venu pour s'emparer de grosses sommes d'argent laissant ses victimes en proie au remords.

L'espace et les personnages

En principe, tout espace désolant incite (in)directement au départ. Dans ce film, les jeunes se plaignent des conditions de vie qui deviennent de plus

[3]Personnage qui représente l'entrepreneur français Félix Muraqui, dans le Maroc postcolonial, s'est chargé de recruter la main-d'œuvre dans les zones amazighophones, notamment dans le Souss et le Moyen Atlas.

en plus difficiles. La missive de Mougha constitue un appel à l'expatriation pour ceux qui espèrent améliorer leur situation. Elle est venue pour branler le calme initial et déclencher ainsi une situation de déséquilibre. Plus précisément, elle est l'élément déclencheur d'une situation conflictuelle entre les habitants du village qui vont former deux clans radicalement opposés. En effet, un conflit vraisemblable va opposer deux grandes forces majeures :

i. ceux qui sont prêts à laisser leurs terres et pour qui l'émigration représente la quête d'une vie meilleure, c'est le clan des non-avertis. Aveuglés par l'idée de partir à l'étranger, ils sont prêts à laisser tomber leur terre, leur patrie, les leurs et tous les symboles de leur culture ;

ii. ceux qui militent en faveur de l'attachement à la terre et considèrent l'expatriation comme un danger dans la mesure où le pays se viderait de son potentiel humain, à savoir les jeunes. Pour les opposants, se fixer ailleurs porterait atteinte à l'identité et conduirait à un reniement de soi et de ses repères.

Pour le premier clan, l'espace devient un prétexte pour le départ. C'est un espace hostile dans la mesure où il n'assure pas une vie décente aux habitants. Les concernés se considèrent comme des exclus, voire comme des étrangers à ce lieu. Ils ne s'y reconnaissent pas. L'idée de partir est plus forte que l'amour de la famille et de la terre natale. À ce propos, Poulet (1982 : 22) souligne que « l'être privé de lieu est sans univers, sans foyer, sans feu ni lieu. Il n'est, pour ainsi dire, nulle part ; ou plutôt il est n'importe où, sorte d'épave flottant au creux de l'étendue ».

Font partie de ce groupe de nombreux jeunes qui chôment ou exercent de petits métiers. La terre aride et ingrate à cause de la sécheresse pourrait

entraîner l'exode et l'émigration, et par voie de conséquence le déracinement, l'aliénation et l'acculturation, grands dangers auxquels il faut faire face. De son côté, l'État laisse les habitants de ces contrées livrés à eux-mêmes. Quand il intervient, ce n'est, à leur sens, que pour serrer l'étau davantage autour d'eux. C'est ce qu'on comprend dans les propos du menuisier Iddr : « *ar tt ukan sul fllay krrin ɣwi … iwin d brgadi ad iduf tagant… irwas ddunit is nn sul gis ur anniɣ walu, awsn gis ɣwi ad nn tadd i ugayyu* ». À son tour, Aouzal note que personne ne pense à leur venir en aide « *ma ad aɣ d ikttin s kra n ṣaḥa ur illi* ».

Les jeunes artisans sont ainsi prédisposés à être victimes de l'escroquerie de Mougha. L'arrivée de ce dernier bouleverse leur existence et les plonge vers l'inconnu. Boubrik et Iddr abandonnent respectivement la forge et la menuiserie et s'apprêtent à vendre leurs champs improductifs. Ils comptent même s'installer en France pour toujours et oublier le pays où ils prétendent avoir tant souffert. Ils sont désorientés et sacrifient leurs terres.

Le jeune Aryaz est, à son tour, tenté par la France où il amasserait une fortune pour pouvoir convoler en justes noces avec Tamagit au lieu d'errer dans le village et attendre le jour du mariage qui ne viendra jamais[4]. Ainsi, il se prépare à quitter non seulement sa mère et sa bien-aimée, mais aussi son lieu natal qui n'est pour lui qu'un espace rocailleux et montagneux.

[4]Aryaz a déjà demandé la main de Tamagit, mais le père de celle-ci a préféré attendre, ce que le jeune homme a traduit par l'expression : *yugi aɣ iqjdr ɣ uxsay*. Cette expression évoque le conte amazighe *igigiln* « Les orphelins », l'histoire d'un homme qui se débarrassa de ses deux enfants sous l'impulsion d'une seconde femme méchante. Il les abandonna à la forêt après avoir accroché à un arbre une citrouille creuse renfermant un lézard mort ; il leur précisa qu'il reviendrait le moment où le lézard bougerait à l'intérieur de la citrouille. Quand celle-ci se mouvait sous l'effet du vent, les enfants croyaient que leur père ne tarderait pas à venir les chercher. Ils ne savaient pas que leur attente serait sans fin.

Contrairement à tous ces jeunes pour qui l'espace où ils vivent est la raison de leur malheur, Mougha n'a pas caché son émerveillement par le paysage, la vue panoramique de la campagne, l'architecture, les objets traditionnels, etc. C'est pour lui un lieu paradisiaque. Quoique cette réaction soit une ingéniosité pour tromper les villageois, on note que le lieu est fascinant par sa tranquillité majestueuse et la bonté de ses habitants, laquelle bonté dont le faux Mougha a bien su abuser par le recours à l'aspect vestimentaire, au type de voiture et au code swiching où l'amazighe est mêlé au français ; il réussit ainsi par toutes ces manigances à duper les habitants du douar, y compris le représentant de l'autorité, le chef de la tribu.

À l'instar de Mougha, le chef du village détient un rôle central dans le film, en ce sens qu'il a su orienter les événements en tant que responsable exécutant aveuglément les ordres qui proviennent de ses supérieurs. Dans cette optique, il semble faire indirectement partie de ceux qui sont pour l'émigration. Mais, il semble agir de bonne foi pour le bien de la communauté. C'est un personnage fier de son statut et indifférent aux conseils et aux avertissements des hommes sages du village, en l'occurrence le fqih et le vieux Salh, deux personnages essentiels militant en faveur de l'attachement aux racines, à la terre et à la patrie.

Le personnage du fqih est présent dans un bon nombre de films amazighs. Il est qualifié parfois de malin, d'hypocrite ou encore de charlatan. Mais ici, il est présenté comme étant un bon maître. Il veille à ce qu'ils apprennent et comprennent le Coran. Il est fier de leur assiduité et voit en eux l'avenir radieux du pays. Il leur inculque l'amour de la patrie. Sa joie est grande lorsque l'un de ses élèves lui donne, en guise d'exemple comportant le vocable *tamazirt* « pays », une construction proverbiale tirée

du terroir, à savoir *aẓru n tmazirt as ibnnu yan* « C'est avec la pierre du pays qu'on bâtit ». Il veille aussi à la formation de bons citoyens attachés au pays natal et conscients de la valeur de leur civilisation, de leur langue et de leur patrie « *willi ɣ tlla tayri n ɣilli ɣ d nkrn d ɣilli ɣ lulan … tayrma n yan ad s mqqar immay ad as bdda tddr, tutlayt nns ad s mqqar immay yan ad as issn d tmazirt n yan ad s mqqar immay ad s tt sar ur ifl* ». Son expérience lui a appris la valeur de la terre et du pays. Ainsi, il recommande aux jeunes de renoncer au départ et de se montrer reconnaissants envers la patrie en œuvrant à son développement. Il est clairvoyant, en ce sens qu'il tient à ce que l'intrus ne s'empare pas des biens des villageois. Ainsi, Boubrik et Iddr ne perdent pas leurs terres ; ils les laissent au vieux Salh en échange de la somme d'argent exigée pour le voyage, mais les récupéreront dès leur retour de l'étranger. Bref, le fqih joue bien ici les rôles d'éducateur et de conseiller. Son mot d'ordre est l'attachement à tout ce qui forge, à son sens, l'identité de l'individu, en l'occurrence la religion, les parents, la patrie, la langue et la culture.

Si le fqih essaie de persuader les jeunes de renoncer à l'idée de partir par ses paroles bien sensées, Salh ne se contente pas de dire, mais de faire. Ce vieil homme est un paysan très attaché à la terre. Il a appris avec l'âge à ne jamais dire « Fontaine, je ne boirai jamais de ton eau ». C'est ce qu'il explique à Boubrik et à Iddr qui prétendent ne plus avoir besoin de leur pays : « *iɣ iẓi yan d tmẓin ma s inna rad t icc ? / iɣ iẓi yan d taḍuḍt ma s inna rad t ils ? / iɣ iẓi yan d mas ma s inna yuru t ? / iɣ iẓi yan d tmazirt mani ra nn iruḥ ?* ». En effet, selon lui, insensé est celui qui voudrait se fâcher contre l'orge (nourriture), la laine (vêtements), sa mère génitrice et son pays natal ! Le vieux Salh est toujours actif. La scène la plus remarquable est celle où il plante des arbustes d'arganier tout en restant indifférent au mépris de ceux

qui lui reprochent de peiner pour rien. Il réagit toujours sagement en leur recommandant d'enterrer l'égoïsme et de savoir que les ancêtres se sont sacrifiés pour les générations présentes qui, à leur tour, doivent agir de même pour le bien des générations à venir.

À l'instar du fqih et de Salh, le juif Yaâcoub est indifférent à l'idée de partir. Il préfère rester chez lui et se dit prêt à acheter les biens de ceux qui sont tentés par l'Europe. Il met en œuvre le principe qu'ignorent beaucoup de jeunes du village, à savoir *iɣ itlf yan yamẓ akal* « Quand on est déboussolé, on s'empare de (achète) la terre ». Bien qu'étant de confession juive, Yaâcoub vit à l'aise au sein de la communauté musulmane ; il exerce le métier de bâtier au milieu de ses amis et jouit du respect total au village.

Les hommes ne sont pas les seuls à s'attacher à leur pays, les femmes l'aiment encore plus. Ibba Yamna et Tamagit, respectivement la mère et la fiancée du jeune Aryaz. La première ne veut pas que son fils unique l'abandonne. Il en est de même pour Tamagit qui crie rageusement que Mougha est venu pour séparer les parents de leur progéniture et briser les cœurs des amoureux. Mais, l'amour qu'elles éprouvent pour Aryaz les amène à sacrifier leurs bijoux, combien précieux pour elles. La mère les a reçus comme dot de son défunt mari et la fiancée les a hérités de sa défunte mère.

De ce qui précède, nous retenons que le contenu du film est bâti sur les différents événements qui en constituent la trame et surtout sur les actions et comportements des personnages que nous avons répartis, en gros, en deux clans opposés suivant qu'ils sont pour ou contre l'expatriation. Dans ce qui suit, nous tenterons de dégager les thèmes et les principaux messages que ce film cherche à transmettre.

Les messages véhiculés par le film *Tabrat*

Il n'est pas inutile de souligner que l'intitulé du film semble approprié. Le vocable « tabrat » ne se traduirait pas seulement par « lettre » ou « missive », mais plutôt par « message » dans son sens le plus large. En effet, cette œuvre tâche, à notre sens, de communiquer un certain nombre d'idées à mettre en œuvre, de comportements à adopter et de principes à cultiver continuellement.

L'attachement à sa terre, à sa famille et à ses racines

Le message essentiel qu'on cherche à transmettre, surtout pour les jeunes, c'est la nécessité de s'attacher à la terre natale, aux racines et aux êtres chers au lieu de courir après les illusions. Il faut aimer sa langue maternelle et être fier de la culture des ancêtres. Il faut également aimer sa patrie et œuvrer en faveur de son développement. D'ailleurs, la terre d'exil ne représente pas, ou plus, l'Eldorado tant convoité. Ce film traite d'une question d'actualité, l'émigration. Mougha dont il est question ici n'est pas sans évoquer les passeurs peu honnêtes auxquels font appel ceux qui veulent rejoindre les pays de l'autre rive de la méditerranée présentant des conditions de vie qu'ils croient meilleures. Beaucoup d'entre eux n'hésitent pas à payer des sommes exorbitantes, à tout abandonner et à se lancer dans l'aventure, mais ne tardent pas à se réveiller pour voir leur rêve tourner en cauchemar. Tel est bien le cas des villageois crédules dupés par l'escroc qui a pénétré dans leur domaine tranquille pour y semer les graines du malheur.

Il semble que le film ne cherche pas seulement à mettre en garde les jeunes contre les risques qu'ils peuvent courir en voulant se rendre à l'étranger, tels la perte de leurs biens ou encore la mort. Le problème le plus grave est que, dans les pays d'accueil, on risque de perdre ses repères identitaires, d'oublier sa terre natale et de renier les siens ainsi que sa culture. Le réalisateur paraît dire aux jeunes marocains la nécessité d'apprécier pleinement leur existence chez eux au milieu des leurs. L'exil n'engendre que déracinement, aliénation et négation de soi. Pour réussir dans cette mission, il fait appel à l'emblème de l'amazighité dans le Souss, en l'occurrence l'arganier, arbre sacré qui a retenu le sol de la région qui, sans lui, aurait été emporté vers l'océan. Cet arbre épineux mille fois vaincu et mille fois ressuscité étreint la terre du Sud et lutte contre l'érosion. Ce film invite les jeunes à faire de même, c'est-à-dire à s'attacher à leur terre. On note ici un parallèle entre cet arbre indestructible et les vieux du village, le fqih et Salh, qui restent indifférents aux influences destructibles (départ pour l'Europe). Les arganiers et les vieux sont porteurs et gardiens de l'histoire du Sud.

Quitter le village, c'est abandonner également la mère. Le film présente des scènes émouvantes d'une mère en larmes suppliant son fils unique de renoncer à l'idée de partir vers l'inconnu. Elle est très inquiète. N'est-ce pas d'ailleurs cette inquiétude qui traverse le film ? Partir, c'est perdre son identité et ses racines. Entreprendre un voyage vers le Nord (l'Europe), c'est une véritable marche vers la mort en tant qu'éloignement de soi, de la mère

et de la terre. Le mythe amazigh de Hemmou Ounamir est très édifiant à cet égard[5].

Pour servir la thématique principale, à savoir le devoir de s'attacher à la patrie, le réalisateur a eu recours à une histoire d'amour liant les jeunes Aryaz et Tamagit. Cette relation risque d'échouer si le jeune homme arrive en France, s'habitue à sa nouvelle vie et oublie ses promesses. Ne dit-on pas « Loin des yeux, loin du cœur » ? Le malheur est que nos jeunes épousent des européennes et oublient qu'il vaudrait mieux bâtir leurs maisons avec les pierres de la terre natale ou encore plus explicitement fonder des familles avec les filles du pays d'origine. C'est précisément ce à quoi fait allusion le dicton déjà mentionné et que nous reprenons ici pour convenance, à savoir « *aẓru n tmazirt as ibnnu yan* ». Ainsi, se consolideraient mieux les liens des jeunes générations avec leur pays. Dans le film, Tamagit pleure à chaudes larmes, car elle a peur que celui qu'il aime la quitte. Aryaz l'implore de s'arrêter, mais il ne tarde pas lui-même à pleurer, puis à pleurer et rire en même temps[6]. Il se ressaisit et lui assure qu'ils connaîtront la joie le jour où ils se rendront compte de la richesse de leur pays et quand ils auront des enfants heureux et fiers de vivre sous le toit familial. Là, intervient le rôle de

[5]C'est l'histoire d'un jeune homme nommé Hemmou Ounamir qui vivait paisiblement avec sa mère. Mais, l'amour de Tanirt « L'ange » le conduisit au septième ciel où il connut des moments de bonheur. Le mal de pays ne tarda pas à le gagner. Il souleva le couvercle qui sépare le ciel et la terre, et aperçut sa mère devenue vieille et aveugle tenant un bélier sans personne pour exécuter le rituel du sacrifice. Choqué par cette scène, Hemmou Ounamir dévala les cieux et son corps déchiqueté se perdit dans l'espace. Cette fin tragique devrait servir de leçon pour les ingrats qui abandonnent à jamais leurs parents et leur pays natal.

[6]Là, Aryaz souligne, d'une part, sa joie de pouvoir se rendre à Paris et, d'autre part, sa souffrance due à l'éloignement des êtres chers. À ce propos, il évoque *tamvra n wuccn* « Le mariage du chacal / L'arc-en-ciel », phénomène météorologique consistant en la tombée de la pluie au cours d'une journée ensoleillée. Le mythe amazighe raconte qu'un chacal s'est marié avec une ânesse sans respecter les normes sociales. Cette mésalliance a bouleversé l'organisation sociale, ce qui s'est traduit par le déséquilibre des phénomènes naturels (pluie, soleil et arc-en-ciel).

l'éducation qui doit inculquer aux jeunes gens les vertus de l'Amour (l'Amour de Dieu, de la patrie, des siens, de l'Autre, etc.).

La culture de la tolérance

La société marocaine constitue l'exemple le plus frappant de l'esprit de tolérance à travers l'histoire. Nous avons tous intérêt à ce que le climat de cohabitation[7] règne continuellement entre les différents membres de la communauté (amazighes, arabes, juifs, …). Dans ce film, le spectateur ne pourra pas rester indifférent aux scènes où le juif Yaâcoub travaille auprès de ses concitoyens musulmans Boubrik et Iddr. Les différences confessionnelles ne sont jamais soulevées. Leurs discussions portent surtout sur leurs conditions de vie et sur leur devenir vu que leurs activités peu rentables sont menacées de disparition. Le personnage n'est jamais en butte au dédain ou à l'affront. Il a les mêmes droits et les mêmes devoirs que les autres membres de la communauté. En fait, à ce sujet les productions filmiques reflètent ce trait fort qui caractérise la société marocaine fière de toutes ses composantes ethniques et culturelles, et de son identité plurielle. N'est-pas à cette largeur d'esprit et à cette tolérance que le Maroc doit la paix et la stabilité qui font défaut dans un bon nombre de pays ?

L'hospitalité comme un art de vivre au Maroc

Les marocains sont réputés pour leur hospitalité légendaire. Dans ce film, le réalisateur n'a pas manqué de mettre en scène l'une des richesses

[7] La cohabitation et la tolérance qui caractérisent le Maroc sont mises en scène dans plusieurs films amazighs dont *tamazirt n uflla*« Le pays d'en haut » de Mohamed Mernich et *ran kullu ddunit* « Ils désirent tous la vie » de Fatima Boubakdi. Le Maroc, à la fois multiple et divers, est présenté comme un pays où les différences confessionnelles n'empêchent pas le partage de valeurs communes. Le Marocain est montré comme vivant en parfaite harmonie avec son environnement.

des Amazighs, en l'occurrence leur sens d'accueil. À son arrivée au douar, Mougha est reçu chaleureusement, invité à déjeuner et hébergé dans une belle pièce de la demeure du chef du village. Une fête d'Ahouach est organisée en son honneur. On lui a même offert *lkmmiyt* « le poignard », symbole non de la violence, mais de la bravoure de l'homme amazigh. L'hospitalité demeure encore vivante dans notre pays, mais elle risque de se corrompre au contact de la civilisation moderne. En Europe, par exemple, certaines traditions ont disparu. Il s'avère alors important de prendre soin de cette tradition et tant d'autres valeurs marocaines qui façonnent notre identité et d'œuvrer en faveur de leur maintien le plus longtemps possible.

L'attachement à la valeur ancestrale de *tiwisi*

Le film cherche aussi à faire perpétuer l'acte de solidarité active connue sous le vocable tiwisi[8], c'est-à-dire l'esprit du groupe qui caractérise l'accomplissement des tâches collectives, mettant ainsi en valeur l'un des traits distinctifs des Amazighs partout où ils se trouvent, en comparaison avec d'autres civilisations, notamment occidentales, où le matérialisme et le principe de « chacun pour soi » l'emportent sur l'esprit de solidarité. Dans ce film, cette activité est évoquée ou mise en scène à plusieurs reprises. Les artisans travaillent ensemble, s'entraident et savent que leurs activités sont interdépendantes. Le menuisier, le forgeron, le bâtier, le paysan, le commerçant, etc. ont besoin les uns des autres. Tant qu'ils en sont

[8] Le nom féminin *tiwisi* dérive du verbe *aws* « aider ». Il s'agit d'une tâche collective et bénévole pour une famille (en particulier les veuves et les orphelins) ou pour la communauté. On y fait appel surtout dans le domaine agricole (moisson, battage des céréales, etc.) ainsi que lors de la construction et l'entretien des *igudar* « greniers », *uggugn* « barrages », *targiwin* « canaux d'irrigation », *timzgadiwin* « mosquées, *azṭṭa* « tissage », etc. Le terme *tiwisi* (ou *tiwizi*) désigne à la fois entraide, solidarité, bénévolat, générosité et volontariat. Pour ce qui est de l'origine de *tiwizi* dans la mythologie amazighe, voir Ossouss (2008 : 291-297).

conscients, ils vivront en paix comme de véritables frères. Les filles du village lavent leur laine ensemble. Certes, la tâche est dure, mais elle ne les décourage pas. Leur grande inquiétude est de voir les jeunes partir ailleurs pour toujours ou ne revenir que lorsqu'ils ne seront plus bons à rien. L'importance de la solidarité est également soulignée dans les propos du chef du village qui recommande aux jeunes de ne jamais cesser de s'entraider dans les pays d'accueil. Elle l'est surtout dans les propos qui proviennent de la voix *off* du narrateur à la fin du film, après la découverte du stratagème du faux Mougha. C'est par le contenu riche de ces paroles que nous préférons clore ce point dédié à certains messages véhiculés dans cette production filmique.

Le narrateur souligne que l'amour, la solidarité, la patience et l'espoir peuvent assurer aux gens une vie paisible. Mais, il suffit qu'un petit élément perturbateur intervienne pour que le malheur s'installe. L'arrivée de la missive de Mougha a scindé la tribu en deux clans radicalement opposés. À travers cette histoire, on veut noter que la patrie a besoin de tous ces enfants. Ils doivent cultiver, planter, construire, bref participer activement au développement de leur pays. Au lieu de s'exiler, Arayz a tout intérêt à embrasser une poignée de terre de la campagne où il est né sous l'ombre de sa mère et en compagnie de sa bien-aimée Tamagit. En effet, on voit à la fin Aryaz aller vers le vieux Salh prendre la pioche et l'arbuste d'arganier, creuser et planter comme lui ; le flambeau est ainsi passé à la jeunesse et la relève semble être assurée. Le jeune homme prend une poignée de terre et l'embrasse entouré de sa mère et de sa bien-aimée Tamagit qui le supportent dans son élan. Il n'abandonnera plus sa terre natale, il va s'enraciner à l'image de l'arganier qu'il a planté. Il pourrait représenter un espoir de vie meilleure pour les populations du sud-ouest marocain, s'il était réhabilité et

replanté. C'est là le rôle de la société civile qui doit sensibiliser les gens à la nécessité de le protéger. Les racines de cet arbre fore la roche et signe avec la terre un pacte définitif. Nos jeunes sont invités à agir de la sorte au lieu se lancer vers l'inconnu. Conservons nos trésors, l'arganier et la jeunesse ! Voilà en quoi consiste *Tabrat* du réalisateur Ayt Bouzid. Du moment qu'il est question d'un film amazigh, il serait intéressant de repérer quelques-uns des aspects de la culture amazighe qu'il renferme.

La culture amazighe à l'honneur dans le film

Dans les années 1990, le paysage cinématographique marocain a été marqué par l'émergence des premiers films d'expression amazighe, laquelle naissance a coïncidé avec les revendications de prendre en considération la dimension amazighe comme composante essentielle de l'identité nationale, et ce par la réhabilitation des éléments culturels marginalisés jusqu'alors. L'une des grandes spécificités du cinéma amazigh est avant tout la langue utilisée. Les échanges verbaux s'opèrent totalement par le biais de l'amazighe[9], notamment la variété régionale le tachelhite en usage au Sud-Ouest et dans le Haut-Atlas. Les films d'expression amazighe ont réussi à imposer une langue longuement marginalisée comme outil d'expression artistique. De ce fait, ils concourent à sa revitalisation et à sa revalorisation. Le contenu des films est également truffé de proverbes et de citations du terroir, et divers traits de la culture amazighe sont mis en scène.

[9]Il est à noter ici des cas où l'amazighe est utilisé partiellement tels *Iṭṭu* de Jean-Benoît Levy et Marie Epstein (1934), premier film tourné au Maroc où les autochtones s'exprimaient dans leur langue et le film de Mohamed Abazzi *Mn lwad l-lhih* « De l'autre côté du fleuve » (1982) dans lequel un couple parle tamazighte. À l'époque, la présence de l'amazighe dans le cinéma marocain revêtait un caractère symbolique.

Dans le film *Tabrat*, la présence des éléments culturels amazighs n'est pas gratuite comme c'est le cas dans d'autres productions où leur exploitation, loin de servir l'amazighité, lui porte un grand préjudice. Ici, tout parle amazighe :

- la toponymie : l'espace où se déroulent les différents événements est une campagne située sur le sommet d'une colline, ce qui lui a valu l'étiquette *aḍuwwaṛ n wafa* « Le douar d'en haut ». Son isolement lui a permis de garder encore son vrai nom alors que beaucoup de toponymes amazighes ont subi et subissent encore des déformations déplorables ;
- les anthroponymes : Aryaz « homme », Tamagit « identité », Iddr « Vivant », etc. Ces noms sont révélateurs. En relation avec le thème traité, on peut dire qu'on a besoin d'un homme de valeur qui s'attache à son identité et qui œuvre à ce qu'elle soit toujours vivante. Les Amazighs ont intérêt à revaloriser et à pérenniser leurs symboles identitaires et culturels. Il faudrait ajouter aussi que l'espace filmique semble être le cadre où les anthroponymes amazighs sont tolérés vu que dans la réalité nombreux sont les prénoms qui n'ont pas encore accès au livret de famille ;
- l'architecture et les motifs décoratifs amazighs ;
- la musique, les chants et les danses : l'art des rrways et Ahouach ;
- les bijoux en argent inspirés de motifs amazighs ; le bijou pour la femme amazighe est plus qu'un simple ornement, c'est tout un patrimoine ;
- les habits traditionnels ;
- le patrimoine oral ;

- le poignard, symbole de bravoure de l'homme amazigh ;
- l'arganier, arbre qui se dresse puissant et majestueux, symbole de vie et de résistance, etc. Cet arbre est l'emblème de l'aire tachelhitophone et par extension de l'être et de la culture amazighs qui ont survécu à tant d'aléas.

En guise de conclusion, soulignons que *Tabrat* est l'un des films marocains d'expression amazighe réussis. Au niveau esthétique, c'est une œuvre de qualité. On sent une nette amélioration par rapport à d'autres films. Sur le plan du contenu, la thématique de l'attachement à la terre natale, aux parents et aux repères identitaires et culturels est d'une grande importance. Les éducateurs doivent se pencher sur nos valeurs pour armer les jeunes qui ne rêvent que d'aller ailleurs où ils deviennent des proies faciles à l'aliénation et à l'acculturation, et des individus sans scrupules reniant leurs origines. Le film se présente alors comme un instrument de pédagogie culturelle qui peut être également un vecteur d'information, de communication et de conscientisation.

La prolifération des films tournés en amazighe peut concourir à la promotion de la langue et de la culture amazighes. Mais, il faudrait exiger la qualité et produire de véritables œuvres cinématographiques si l'on se soucie d'hisser l'amazighité vers les horizons de l'universalité. Mais, l'on remarque, non sans amertume, que l'amateurisme règne encore avec force. Se proclamer comédien ou réalisateur semble être monnaie courante. La production cinématographique amazighe risque de sombrer dans la médiocrité. Ce secteur a besoin, non de ceux qui veulent se servir de la culture amazighe pour des fins et intérêts égoïstes, mais de professionnels qui se sacrifient pour la servir. Il est donc temps que ce cinéma entame une nouvelle ère par l'évacuation des partisans de la « folklorisation » exagérée

des éléments de notre patrimoine. Tout en tâchant de valoriser et de promouvoir la langue, le legs culturel ancestral et les traits de l'identité amazighe, les productions filmiques s'imposeraient davantage en visant l'essence humaine qui transcende tous les particularismes en véhiculant des valeurs universelles.

Bibliographie

Asstour, Mohammed, « Des montagnes de l'Atlas et du Rif à Paris : les immigrés amazighs, au-delà du bien et du mal », in *L'immigration dans la Culture Amazighe*, Actes de colloque, IRCAM, Rabat, 2011, pp. 29-51.

Ouyachchi, Anouar, « L'exil dans quelques films amazighs : réalité ou imagination ? », in *L'immigration dans la Culture Amazighe*, Actes de colloque, IRCAM, Rabat, 2011, pp. 21-27.

Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Gallimard, Paris, 1982.

أوسوس، محمد، *كوكرا. في الميثولوجيا الأمازيغية*، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2008.

بلخمار، عمر، "السينما الأمازيغية بين شرعية الوجود والبحث عن اثبات الذات"، *الإبداع الأمازيغي و إشكالية النقد*، أعمال يوم دراسي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2012، 83-87.

ملواني، الحسين، *أفلام أمازيغية ملاحظات وقراءات أولية*، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، 2013.

La doxa dans le film amazigh marocain

Rabiaâ **AADEL**[1]

Toute création artistique s'inscrit nécessairement dans une territorialisation spatiale, temporelle, linguistique, bref culturelle. Même quand l'artiste ne définit pas consciemment les contours de cette territorialisation culturelle, il parsème inconsciemment son œuvre de signes qui en disent long pour l'herméneute à propos de son positionnement épistémologique. L'herméneute averti, en effet, en glanant ces signes, parvient à les inscrire dans une « historicité » donnée.

Le film amazigh marocain ne fait pas exception à cette règle. Ce type de film se réclame d'une territorialisation culturelle facilement repérable. Il se veut être un véhicule d'une culture avec un imaginaire défini, des codes verbaux et non verbaux reconnus, une histoire avec des événements heureux et malheureux, etc.

Dans la mesure où la plupart des films amazighs font partie de ce qu'on appelle le cinéma engagé, la dimension doxologique de la culture amazighe y apparaît avec force. En effet, faisant partie d'un cinéma épidictique, la plupart des cinéastes amazighs dans leur tentative de rehausser la culture à laquelle ils adhèrent, mettent l'accent sur un ensemble de valeurs qui, selon eux, caractérisent leur culture.

Ces valeurs se trouvent ou bien présentées dans un cadre comique, et il s'agit à cet effet de valeurs péjoratives qu'il s'agit de critiquer et dont il faut se défaire et c'est à ce niveau là qu'intervient ce que Michel Foucault

[1] Doctorante, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc.

appelle une déterritorialisation doxologique[2], ou bien les valeurs sont présentées dans un cadre dramatique, qui vise leur valorisation, voire même leur survalorisation.

Le présent article se donne pour objectif premier d'interroger la dimension doxologique des films amazighs marocains et de mettre, de ce fait, l'accent sur le système de valeur dominant dans ce type de création. Selon Ibn Khaldoun, il existe au moins deux facteurs d'une extrême importance qui ont façonné et la culture arabe et la culture amazighe et qui, de ce fait, ont participé pour une large part quant à forger la dimension doxologique des cultures de ces deux peuples. Il s'agit du tribalisme et de l'Islam. A ce propos, cet historien note dans les premiers chapitres de sa *Muqaddima*:

Si nous considérons les peuples tribalistes et qui ont été victorieux sur beaucoup de plans et de nations, nous trouvons qu'il y a chez eux une concurrence dans le bien, la générosité, le pardon des fautes, le fait de supporter des faibles, l'hospitalité pour les convives, la prise en charge de l'orphelin et du pauvre, la patience, le respect des traités, la générosité pour défendre l'honneur et pour valoriser la chari'a et le respect des oulémas. [3]

Ces deux facteurs ont joué et jouent toujours un rôle important quant à confectionner la doxa dans la culture amazighe et quant à lui donner une force d'usage.

[2]Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1968, p. 115.
[3] Ibn Khaldoun, *Muqaddima,* Dar Annajah, Beyrouth, 2003, p.146, traduction faite par nos soins.

A considérer une large panoplie de films amazighs marocains, il ressort qu'un certain nombre de valeurs culturelles se répètent comme des *leitmotivs*. En voici les plus probantes :

-L'appartenance à la religion islamique : bon nombre de films amazighs marocains arborent haut l'inscription de la société amazighe dans le socle de l'Islam. Il va sans dire que l'impact de cette religion sur la société marocaine en général et la société amazighe en particulier est intense. Il touche toutes les pratiques quotidiennes des marocains, à commencer par les salutations en passant par les rituels les plus importants dans la vie des marocains, notamment les rituels dans le cadre des fêtes, les actes de foi, les croyances, etc.

Il est vrai que les films amazighs marocains ne sont pas le pli de prêches religieux. Il n'en demeure pas moins que le quotidien auquel font référence ces films est intimement lié et est profondément enraciné dans la religion islamique. Dans *Tighrssi n tifiyi* d'Abdelaziz Oussayeh sorti en 2015, par exemple, l'aspect vestimentaire des acteurs qui jouent le rôle des beaux-parents du protagoniste sont fort révélateurs dans ce sens. Les deux personnages portent des vêtements, qui sont signe de l'appartenance religieuse du couple. Ils portent des vêtements décents : le mari porte une djellaba et la femme porte un kaftan et un foulard. L'appartenance religieuse du mari est surdéterminée par son aspect physique, puisqu'il porte également une barbe. Il ne faut pas omettre de souligner que le couple réfère dans leurs discussions soit entre eux soit avec les autres fréquemment à l'Islam.

-l'hospitalité : il va sans dire que cette valeur humaine n'est pas l'apanage du peuple amazigh en particulier, mais elle est une caractéristique cruciale du marocain en général. Soulignons également que le sens de

l'hospitalité trouve son fondement dans la religion islamique qui exhorte à l'hospitalité et au respect de l'Autre, surtout l'étranger de passage ou *Aabir Sabil*.

L'hospitalité légendaire dont jouit le marocain est reprise dans les films amazighs marocains avec abondance et apparaît à travers un ensemble de codes culturels, notamment le fait d'inviter le convive à prendre un verre de thé. Il s'agit bien entendu d'une invitation au partage de la nourriture si fondamentale dans la culture marocaine. Sur le plan symbolique le thé qui est sucré est dans la culture marocaine un symbole de paix et de partage d'amitié et d'affection. Les scènes montrant les hôtes en train d'offrir du thé à leurs convives ou du moins les montrant invitant leurs convives à prendre un verre de thé sont fort abondantes dans les films amazighs marocains. Réserver un espace important à ces scènes est incontestablement une preuve qu'il s'agit là d'une valeur humaine d'une grande importance. Se montrer hospitalier, c'est aussi accepter l'Autre dans sa différence, c'est s'ouvrir à lui, à sa culture.

-La solidarité : sans conteste la solidarité est également une valeur qui est prônée par la religion islamique et qui caractérise la société marocaine d'une manière générale. La société amazighe par son versant « tribaliste » et par son enracinement dans l'Islam accorde une place importante à la solidarité. C'est de cette manière que *Tighrssi n tifiyi* d'Abdelaziz Oussayeh se termine sur une scène émouvante de solidarité entre les membres de la tribu pour partager les récoltes qui étaient entassées dans le grenier *gadir*. C'est grâce à la solidarité également qu'ils ont pu vaincre leurs superstitions et qu'ils ont pu démasquer le faux-*fqih*.

-La générosité : la générosité des amazighs est proverbiale. Cette générosité peut prendre différentes formes à commencer par la charité et se

terminant par le fait d'accorder une confiance aveugle à son prochain. Ces deux formes de solidarité se retrouvent dans les films amazighs marocains. Dans *Akehwagi* de Brahim El Hannoudi sorti en 2015, Belkacem accueille chez lui Ezzaim, un villageois qui arrive dans la ville à la recherche d'un travail. Il l'héberge et l'embauche dans un café comme serveur. Le couple dans *Aghrsi n tfyi* de Mustapha Sghir sorti en 2015 répond favorablement à leur jardinier qui demande la main de leur fille unique. Ils savent pertinemment qu'il est pauvre, qu'il a divorcé de sa femme, qui le harcelait et le torturait et qui n'a d'autres ressources pour vivre que l'argent, qu'ils lui donnent en contrepartie de son travail de jardinier.

-le rôle positif de la femme : contrairement à bien des créations des pays du Sud, qui donnent une image négative de la femme, les films amazighs marocains, en revanche, présentent la femme sous un jour différent.

Loin de la femme soumise, qui ne fait que se plier aux désirs de l'homme et, qui se met à quatre pour le servir fidèlement, dans la plupart des films amazighs que nous avons pu consulter, la femme *soussie* a, le moins qu'on puisse dire, une forte personnalité. Il semble que les rapports difficiles et conflictuels que retrace le texte au féminin marocain, notamment *Oser vivre* de Siham Benchakroun, *Ni Fleurs ni couronne* de Souâd Bahéchar, *La répudiée* de Touria Oulehri, *Ma vie mon cri* de Rachida Yacoubi, entre autres, n'ont aucune existence dans le film amazigh marocain. Ainsi, par exemple la femme, et contrairement aux films de certains cinéastes marocains, notamment Derkaoui, Nabil Lahlou, Daoud Oulad Essayed, etc. occupe un espace important dans le film soussi. Plusieurs séquences lui sont consacrées. Elle apparaît en plans rapprochés dans les moments

névralgiques de ces films, notamment à l'incipit et au moment où les évènements se cristallisent en crise dramatique.[4]

Nonobstant le nombre important de plages visuelles, qui lui sont réservées, il faut signaler également que la femme dans les films amazighs marocains n'est pas un simple comparse, qui se limite à faire de la figuration ou, qui n'est présente que pour créer ce que Roland Barthes appelle un « effet du réel ». [5]Tout au contraire, elle occupe une place centrale dans les dits films. Elle a un rôle des plus actifs. Au lieu de laver le linge et le parterre, récurer les ustensiles de cuisine et préparer à manger pour l'homme, etc., elle expose, explique, proteste, conteste, analyse, exhorte, etc. Elle occupe tous les espaces : l'intérieur comme l'extérieur. Elle se montre près de l'homme et également elle apparaît seule en une concurrence dramatique des plus étonnantes avec celui-ci. Ainsi dans *Tirrougza itmghart,* qui a été nommé meilleur film de l'année 2008, Tihia, une veuve éplorée, s'est-elle imposée aux hommes du village, qui voulait lui porter préjudice, car elle s'est révoltée contre le chef du village, qui a détourné leurs biens et leur a fait croire avec la complicité du *Taleb* (marabout) que l'*agadir* (grenier) était hanté.

Tihia a tout mis en œuvre avec l'aide de son fils pour dévoiler la vérité du chef du village et du marabout et a réussi à restituer aux villageois leur bien. Grâce à elle, le village a retrouvé sa richesse et sa sérénité. Elle a réussi à tenir tête à tout le monde et à faire entendre sa voix.

Dans *Bouthirrit lmoachih* d'Ahmed Natama sorti en 2015, Taoueninte exprime son avis concernant la gestion de la vie publique. En

[4] Voir, entre autres, dans *Tirrougza itmghart* une séquence montrant Tihia parlant aux villageois, comme une vraie chef de tribu.
[5]Barthes, Roland, « L'effet du réel » in *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1981, p. 11.

effet, et contrairement à la plupart des films marocains, qui ne mettent pas en relief la prise de conscience de la femme marocaine dans le domaine politique, le film met en scène une femme politiquement active. Elle conteste et se révolte contre l'exploitation des citoyens par les politiciens arrivistes et opportunistes. Elle exhorte Bouthirrite, personnage principal du film, à présenter sa candidature pour contrecarrer les opportunistes.

-l'attachement au l'amazighité : dans les films amazighs marocains, il y a une forte propension vers l'attachement à l'amazighité, qui constitue une part importante de l'identité de l'amazigh en général.

D'aucuns savent que l'identité se compose d'une part commune qui est partagée avec une communauté et une part personnelle, qui fait la singularité de tout un chacun[6]. L'amazighité fait partie de cette part commune et en est l'un des constituants majeurs. C'est pour cela que dans les films, notamment dans *Bouthirrit lmoachih* d'Ahmed Natama, il y a une tendance vers la valorisation de cette amazighité. Il faut souligner que l'appel à la revalorisation de la culture amazighe apparaît surtout dans les films qui défendent la cause des amazighs et leurs intérêts propres.

Certes, Il ne faut pas omettre de souligner que l'identité en tant que telle n'existe pas ; mais, comme l'a noté Homi Bhabha, elle n'est qu'une image que l'on forge et à laquelle on croit :

[la] question de l'identification*, note-t-il à ce propos, n'est jamais l'affirmation d'une identité prédonnée, jamais une prophétie s'auto-*

[6] Voir à cet effet, entre autres, Laronde, Michel, *Autour du roman beur. Immigration et Identité,* L'Harmattan, Paris, 2000. Voir plus particulièrement le premier chapitre.

accomplissant -mais toujours la production d'une image d'identité et la transformation du sujet assumant cette image.[7]

Les Amazighs ont forgé une certaine identité dont l'amazighité est la pierre d'angle. Dans *Bouthirrit lmoachih* d'Ahmed Natama, celui-ci exhorte l'agent qui procède au recensement de la population, par exemple, à faire apprendre à son fils la langue amazighe en premier lieu en plus des autres langues. L'apprentissage de la langue est incontestablement signe d'appartenance à une identité culturelle donnée. Il donne la possibilité d'exister socialement.

En guise de conclusion, les films amazighs mettent en lumière un certain nombre de valeurs qui leur sont intrinsèques. L'attachement à la terre, le dévouement, l'hospitalité, etc. telles sont les caractéristiques d'un bon amazigh selon l'imaginaire des cinéastes.

L'image de la femme se trouve aussi glorifiée jouant toujours un rôle primordial dans la vie autant conjugale que communale. Quoi de plus normal, puisque la femme amazighe a occupé une place capitale dans l'Histoire du pays. C'est le cas, entre autres de Taougrate, poétesse engagée dans le Moyen Atlas ou de Zainab Tanfzawit, qui a marqué l'Histoire du Maghreb médiéval et bien d'autres.

Toutes ces valeurs, qui construisent l'identité de l'amazigh et que le cinéma diffuse, permettent une identification à un espace culturel, linguistique et donc identitaire. Grâce au cinéma, les amazighs du monde entier se retrouvent sur un même territoire même quand ils appartiennent à différentes origines.

---

[7] Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, pour la tr. Fr. Payot et rivages, Paris, 2007, p. 92.

Par conséquent, par le biais du cinéma, les liens entre les amazighs de tous horizons s'intensifient et la diffusion de la langue et de la culture est plus fructueuse.

Bibliographie

Ibn Khaldoun, *Muqaddima,* Dar Annajah, Beyrouth, 2003.

Barthes, Roland, « L'effet du réel » *in Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1981.

Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, pour la tr. Fr. Payot et rivages, Paris, 2007.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris ,1968 .

Laronde, Michel, *Autour du roman beur. Immigration et Identité,* L'Harmattan, Paris, 2000.

Vers une transgression des représentations ou l'identité amazighe taboue

Karima **BENELBIDA**[1]

Introduction

Les représentations peuvent constituer une base importante pour connaître l'Autre, sinon pour connaître soi-même. C'est une façon d'accéder à la réalité. Dans ce sens, Abric affirme qu'une représentation est :

le produit et le processus d'une activité mentale par laquelle un individu reconstitue le réel auquel il est confronté et lui attribue une signification spécifique (…) elle est un guide pour l'action, elle oriente les actions et les relations sociales. Elle est un système de pré-décodage de la réalité car elle détermine un ensemble d'anticipations et d'attentes.[2]

Reconstruire la réalité sociale implique que le sujet et l'objet soient en interaction. Dès lors, le sujet est interpellé à interroger les représentations auxquelles il a été confronté.

Selon la définition proposée par Denise Jodelet, les représentations font partie d'un savoir de «sens commun»[3], c'est ainsi qu'elles permettent de comprendre et d'assimiler la manière de penser chez les individus d'un même groupe, d'une même communauté, voire d'une même culture.

C'est ainsi que l'individu pense, agit et réagit en fonction des représentations. Ces dernières le font entretenir à un groupe donné, suivant un contexte et des circonstances bien déterminés. Mais, comment peut-on

[1] Doctorante, Université Chouaib Doukkali, El Jadida, Maroc.

[2] Abric, Jean Claude, *Pratiques sociales et représentations,* PUF, Paris, 1994, p13.

[3] Jodelet, Denise, *Représentation sociale, Grand dictionnaire de la psychologie,* Larousse, Paris 1990, p 668.

appréhender la réalité surtout lorsqu'il s'agit de l'identité judéo amazighe ? Comment le septième art peut-il contribuer à transgresser les représentations autour de cette identité ?

Plus qu'un moyen de communication, l'image cinématographique «n'est pas seulement une matière de la pensée, car elle est traduction visuelle et sonore d'une pensée »[4], affirme Mohamed Nour Eddine Affaya. Le réalisateur ne cherche pas à reproduire la réalité mais à la représenter, à la raconter voire à la penser autrement. C'est ainsi, que le cinéma se présente comme étant un discours conçu par un cinéaste penseur :

Les grands auteurs du cinéma, écrit Gilles Deleuze, nous ont semblé, confortables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvements, et des images-temps au lieu de concepts[5].

Tinghir-Jérusalem : Les échos de Mellah est un film documentaire réalisé par Kamal Hachkar en 2012. C'est un film qui aborde de manière fondamentale l'importance du dialogue interculturel. Ce film a reçu plusieurs prix parmi lesquels, nous citons : Le prix de la première œuvre au Festival National du Film de Tanger, le grand prix du meilleur film au Festival International du film sur les Droits Humains de Rabat et le prix du meilleur documentaire au Festival International du film Berbère de Paris.

Nous entendons par dialogue interculturel, le dialogue qui suscite des interrogations sur soi-même, sur sa propre manière de penser, de percevoir, et de communiquer ; des questionnements aussi sur son histoire,

---

[4] Affaya, Mohammed Nour Eddine, *L'interculturel au Maroc : Arts, Langues, Littérature et Traditions populaire, L'Autre dans l'imaginaire cinématographique maghrébin* (Actes de journée d'études), Afrique Orient, Casablanca 1994, p. 29.

[5] Deleuze, Gilles, *L'image- mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983, p. 7.

sur son identité, en définitif, de renoncer à son ethnocentrisme. Tout un processus qui nécessite la rencontre avec l'Autre, à le confronter voire l'affronter :

Le dialogue interculturel, instauré par l'échange, exige de dépasser le savoir constitué et d'aller, en confiance, plus loin, dans l'inconnu. Il permet l'émergence du propre questionnement de chacun. Plus globalement, face aux habituelles certitudes, une problématique du questionnement trouve une place prépondérante, dont l'effet de transfert se révèle riche. Il crée un mouvement, où les autres (...) ne nous apparaissent plus comme des étrangers, mais des partenaires, dans l'exercice d'une responsabilité collective pour toujours redéfinir ensemble nos « rapports à… », essayer de préserver un monde qui nous est commun.[6]

Dans ce film, il est question d'interculturel exprimé avec les modalités du voyage et de l'immigration. *Tinghir-Jérusalem : Les échos du Melleh* aborde la question interculturelle au cinéma notamment le dialogue interculturel.

Les premiers indices de cette interculturalité se révèlent tout d'abord par l'intitulé du film qui fait référence à deux espaces différents : Tinghir et Jérusalem. Ensuite par le réalisateur qui a quitté Tinghir pour s'installer en France à un âge précoce. La bande sonore est riche en langues : l'amazighe, l'arabe dialectale, le français et l'hébreu. L'interculturalité se traduit aussi par le fait que *Tinghir-Jérusalem* est le fruit d'une équipe de travail dont les membres sont issus de différentes nationalités : l'image du film est signée

[6] Valantin, Jacqueline, *Une utile formation pour un dialogue durable* dans Valantin, J. et Geuzen-Dague, M. (dir), *Le dialogue interculturel, une action vitale,* l'Harmattan, Paris, 2008, p.50.

par Philippe Bellaiche, la musique par Shlomo Bar, le montage par Yaël Bitton.

Kamal Hachkar est un franco-marocain qui a grandi avec l'idée que tous les Amazighs étaient musulmans. C'est pour cette raison que le film raconte ce déplacement du réalisateur vers l'Autre pour découvrir le Moi. C'est la quête de cette identité amazighe partagée entre les Juifs et Musulmans amazighs. Un voyage qui a commencé de sa ville natale, Tinghir, au sud-ouest du Maroc. Afin de connaître les raisons de départ des Juifs de Tinghir, le réalisateur part en Israël à la recherche des familles juives originaires de l'Atlas.

Notre objectif à travers l'analyse de ce film est de répondre à plusieurs interrogations parmi lesquelles nous citons :

- Comment le réalisateur se sert-il du langage cinématographique pour dévoiler l'identité plurielle des Amazighs?
- Comment le film a-t- il véhiculé cette idéologie autour des Amazighs ?
- Comment le cinéma a-t- il pu transcender tout conflit politique pour réconcilier les peuples ?

L'identité amazighe taboue : Vers une transgression des représentations

Kamal Hachkar commence son film, sous une voix-off, en s'interrogeant sur la cohabitation entre Juifs et Musulmans présentée comme impossible, surtout en France le pays où il a grandi.

La question qui se pose désormais : pourquoi cette cohabitation est-elle impossible entre les Juifs et les Musulmans ? Nous pensons à cet égard

aux représentations, à l'image de l'Autre, aux préjugés et aux stéréotypes qui :

apparaissent comme une forme particulière à travers laquelle se manifeste la tendance des groupes sociaux à l'ethnocentrisme. Il ne s'agit pas de simples conceptions imaginaires : dans la mesure où les groupes sont en contact les uns avec les autres et où leurs relations s'accompagnent de contradictions, de rapports de domination et de dépendance, les stéréotypes sociaux remplissent aussi une fonction idéologique à l'égard des conflits et des discriminations réels. Dans la formation des stéréotypes ethniques intervient une interprétation particulière, unilatérale, déformée, « biais » de l'image de l'Autre. Plus celui-ci est étrange, étrange et non compréhensible, plus déformant est le stéréotype qui se forme à ses frais[7].

Dans ce contexte, l'Autre est le Juif perçu par les Musulmans. Il s'agit d'une image péjorative qui retrouve ses fondements, d'abord

dans le Coran, parole sacrée et donc vérité absolue pour tout musulman, Al Yahoud, les Juifs étaient à l'origine, le peuple élu. Seulement, Allah les a déchus parce qu'ils ont mécru, rejeté le Prophète Mohammed et refusé de le considérer comme le dernier Messager de Dieu[8], affirme Youssef Jebri.

Cela ne signifie pas que les versets coraniques sont l'ultime cause du conflit entre les Juifs et les Musulmans.

Ensuite, dans la société marocaine :

Le mot ihoudi, juif, est également utilisé comme une insulte à l'encontre de celui que l'on considère fourbe, vil. Cette insulte est tellement chargée de mépris que, ceux qui la prononcent, se doivent, par convenance

[7] Villain, Christine, *La Cohabitation culturelle*, CNRS Editions, Paris, 2009, p.48.
[8] Jebri, Youssef, *L'Orient, l'Occident et moi*, Editions du Cygne, Paris, 2008, p.37.

et respect vis-à-vis de leur interlocuteur, de la faire suivre, aussitôt formulée, de l'expression ''hachak !'' ''Excuse- moi d'être aussi vulgaire'', [9] ajoute Jebri.

Enfin, au niveau politique, s'ajoute le conflit au Proche-Orient, de

La haine de ceux qui rendent tous les Juifs responsables et solidaires de la politique d'Israël, se déchaînent. Les amalgames se propagent, les raccourcis se multiplient. Un juif devient un tueur de Palestiniens, tous les Juifs sont des Israéliens. Et évidemment tous les Israéliens sont des sionistes[10], écrit Youssef Jebri.

Malgré toutes ses représentations, Kamal Hachkar adopte un regard nouveau sur la communauté juive au Maroc grâce à une approche interculturelle qui se veut une transgression des représentations et des stéréotypes autour de l'identité judéo-amazighe.

Les stéréotypes sont entrepris, par ce réalisateur, tels des « passeurs culturels » qui le poussent à la rencontre de l'Autre. « En tout cas, le problème n'est pas d'abord de les condamner, mais de les comprendre car ils sont la plupart du temps un raccourci du rapport à autrui»[11], prétend Christine Villain.

Les éléments composants de l'identité judéo-amazighe

Mohamed Salah Hermassi trouve que : « la religion, la langue et la culture sont les plus éminents composants de l'identité. La culture est l'expression des caractéristiques de la philosophie et des potentialités et

[9] Ibid, p. 37.
[10] Ibid, p. 38.
[11] Villain, Christine, Op.Cit., p.35.

objectifs des membres d'une nation »[12]. C'est ainsi que Kamal Hachkar essaye tout au long du film de chercher à travers la figure absente du Juif à Tinghir, ou encore à travers la figure toujours en vie à Jérusalem, les composants de l'identité judéo-amazighe.

En effet, après le départ du réalisateur en Israël et la rencontre des Juifs de Tinghir, Hachkar découvre, en même temps que le spectateur, que ces juifs parlent encore l'amazighe.

Les composants de cette identité amazighe se manifestent également à travers les coutumes, les traditions, les arts et le sentiment esthétique. La rencontre avec l'Autre se fait dans la joie, la danse et le chant. Des femmes juives perpétuent jusqu'au jour d'aujourd'hui les chants en amazighe.

Le réalisateur se sert également d'une citation, comme plan d'illustration. Il s'agit du seul livre qui s'intitule Juifs parmi les berbères. Cet insert a pour but de montrer, à travers plusieurs images de ce document, que cette ressemblance entre les deux communautés est plus dans l'apparence que dans les attitudes. Les femmes juives portaient les mêmes habits et bijoux spécifiques aux Amazighs.

Le corps demeure aussi un support fort révélateur de cette identité judéo- amazighe. Dans ce sens, nous faisons appel à cette scène où Kamal Hachkar, tout en observant une vieille femme juive en cuisine, affirme que les gestes de cette dernière le font penser à sa grand-mère amazighe. L'attitude quotidienne de cette Juive nous semble comme cette image-temps puisqu'elle met le temps dans le corps. Gilles Deleuze va même jusqu'à dire

[12] Hermassi, Mohamed Salah, *Une approche de la problématique d'identité : Le Maghreb arabe contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 28.

: «l'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps comme avec ce dehors infiniment plus lointain que le monde extérieur. »[13]

Esthétique et dévoilement de l'identité amazighe

La caméra est plus créatrice dans l'espace amazighe, Tinghir, que dans l'espace juif, Jérusalem. Malgré ses longues années, l'espace de Tinghir n'a pas atteint les signes de modernité, il garde toujours le secret de cette identité millénaire amazighe. Le retour de Kamal Hachkar constitue la quête dans un espace pur, vierge et originel.

La présence des palmiers comme partie intégrante de cet espace est aussi signe de résistance et de majesté justement pour montrer que l'identité amazighe existait, existe et existera pour toujours.

Au début du film, la caméra filme ce qui est en bas, l'horizontalité, les maisons, l'intérieur, la kissaria[14]. Ce choix n'est pas aléatoire mais renvoie à la quête de cette identité encore ambiguë chez le réalisateur. Nous pourrons même dire une étrangeté identitaire parce que, tout au début du film, Kamal Hachkar annonce en voix-off que :

Je n'ai jamais cessé de voyager entre le Maroc et la France. Marocain, berbère, français, musulman, arabe ; très tôt je me suis confronté aux questionnements identitaires qui se posent à tous les enfants des immigrés ; je ne suis simplement ni d'ici, ni de là- bas, la seule chose que je savais c'est que je suis venu d'un ailleurs.

Alors qu'à la fin du film, la caméra adopte un autre angle de prise de vue, c'est le plan d'ensemble. La caméra est en haut comme si Kamal

[13] Deleuze, Gilles, L'image-temps, Editions de Minuit, 1985, Paris, p. 247.
[14] Galerie marchande, groupement de boutiques.

Hachkar était enfin en possession de cette réalité qui fait l'objet du film. Le réalisateur aboutit, toujours avec une voix-off, à un résultat qui émane de l'approche interculturelle comme forme d'ouverture sur l'Autre en disant : « J'ai conscience maintenant, ce n'est que lorsqu'il y a un Autre que l'on peut savoir qui l'on est. »

Le langage cinématographique a permis la mise en valeur de l'identité amazighe. Des images-tableaux où la caméra s'attarde solennellement comme si toute l'histoire des Amazighes s'arrête dans ce hameau qui est Tinghir.

Conclusion

L'approche interculturelle du discours cinématographique semble être émergente et innovante afin de dévoiler les identités refoulées d'un Maroc pluriel. Le cinéma corrélé à ce dialogue suscite plus d'attraction et d'intérêt. Dans son introduction, Le dialogue interculturel, un préalable au développement à la paix, Jacqueline Valantin affirme que

Le dialogue interculturel peut s'avérer un moyen privilégié pour construire une cohabitation pacifique, tant sur le plan national qu'international, un moyen privilégié d'accéder à la paix, sociale, nationale, internationale, la paix pour tous et pour chacun.[15]

C'est exactement à cette paix qu'aboutit le réalisateur après avoir réalisé son film, Kamal Hachkar dit : « je suis maintenant en paix avec toutes mes identités, française, marocaine, berbère, musulmane, tout ça cohabite un intérieur de Moi. J'assume toutes ces parts identitaires et que l'un n'exclut pas l'autre. »

[15] Valantin, Jacqueline, op.cit, p.19.

A travers ce film, *Tinghir-Jérusalem* : Les échos du Mellah, le spectateur se rend compte de cette « question du respect des identités culturelles et de la nécessité de construire des cadres plus généraux qui évitent les replis identitaires des uns sur les autres, voire des uns contre les autres »[16], précise Christine Villain.

Le cinéma est effectivement l'art de la réconciliation entre les communautés et un véritable médium capable d'établir un dialogue entre les cultures.

Bibliographie

Abric, Jean- Claude, *Pratiques sociales et représentations*, PUF, Paris, 1994.

Affaya, Mohammed Nour Eddine, *L'interculturel au Maroc : Arts, Langues, Littérature et Traditions populaire, L'Autre dans l'imaginaire cinématographique maghrébin* (Actes de la journée d'études organisée par le G.E.M et le D.L.L.F à la FSLHR) : Afrique Orient, 1994.

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris, 1983.

Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

Hermassi, Mohamed Salah, *Une approche de la problématique d'identité : Le Maghreb arabe contemporain*, L'Harmattan, Paris, 2004.

Jebri, Youssef, *L'Orient, l'Occident et moi*, Editions du Cygne, Paris, 2008.

Jodelet, Denise, *Représentation sociale*, Grand dictionnaire de la psychologie, Larousse, Paris, 1990.

Valantin, Jacqueline, *Le dialogue interculturel, un préalable au développement à la paix*, in Valantin, J., Euzen-Dague, M. G., *Le*

[16] Villain, Christine, op.cit, p.42.

dialogue interculturel, une action vitale (dir), l'Harmattan, Paris, 2008.

Villain, Christine, *La cohabitation culturelle*, CNRS Editions, Paris, 2009.

Quatrième partie
Cinéma amazighe, le Je face à l'Autre

Coexistence culturelle et cohabitation confessionnelle à travers l'œuvre cinématographique amazighe *ran kullu ddunit*

Abdelâali **TALMENSSOUR**[1]

Notre article portera sur l'analyse thématique de l'œuvre cinématographique amazighe *Ran kullu ddunit* (Ils aiment tous la vie)[2]. Le film aborde les questions de la diversité culturelle, de la tolérance et du vivre-ensemble, et traite un certain nombre de thèmes dont la cohabitation confessionnelle et la coexistence religieuse, la diversité ethnique et culturelle, les dimensions multiculturelle et multiconfessionnelle de la société marocaine, la tolérance envers les autres cultures et le dialogue entre les cultures et les civilisations.

Le film raconte l'histoire de trois bergers amazighes : un juif, un chrétien et un musulman, qui sont tombés amoureux de la même femme *ddunit* (la vie), une créature d'une beauté angélique, qui leur est apparue un beau matin, au pied d'une colline et à la croisée des chemins, et qui leur a promis chacun le mariage, le bonheur et la prospérité.

Les trois bergers, amis de longue date, se sont ainsi vus entrer en compétition et livrer bataille afin de gagner le cœur de leur belle promise. Chacun des trois bergers estime être en droit de prendre *ddunit* en mariage. Chacun déclare être le premier à l'avoir vue et être certain de la légitimité de sa demande. Chacun des trois bergers est encouragé et défendu par sa

[1]Enseignant-chercheur, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc.

[2] *Ran kullu ddunit* 'Ils aiment tous la vie', comédie dramatique, 90 minutes, réalisation : Fatima Boubekdi, scénario et dialogue : Mohamed Abaamrane, production : *Warda Vision*, sortie en VCD/DVD en 2000.

communauté respective et soutenu dans son combat pour prendre en mariage *ddunit*, qui partage leur langue et leur religion.

Le film aborde les questions de la diversité culturelle, de la tolérance et du vivre-ensemble, et traite un certain nombre de thèmes dont la cohabitation confessionnelle et la coexistence religieuse, la diversité ethnique et culturelle, les dimensions multiculturelle et multiconfessionnelle de la société marocaine, la tolérance envers les autres cultures et le dialogue entre les cultures et les civilisations.

1. Organisation du récit filmique

- **Situation initiale**

✓ Séquence 1 : Les trois bergers : un berger musulman *Biga*, un berger chrétien *George*, un berger juif *Belɛkka*.

Les trois bergers paissent leur troupeau ensemble. Ils ont l'habitude de se retrouver au même endroit pour partager de bons moments.

= *Amitié, cohabitation harmonieuse entre les trois communautés religieuses.*

✓ Séquence 2 : Le personnage de Moshé qui rentre au village sur son âne.

Personnage du juif : Colporteur, marchand ambulant.

= *Personnage important dans le village*[3].

Atelier de Moshé : Des adolescents travaillent à l'atelier : un tailleur, un cordonnier, un bijoutier, des métiers traditionnels exercés par la population juive.

= *Richesse*[4].

[3] Vente de produits nécessaires, vente au détail, vente à crédit et troc (paiement en nature).

✓ Séquence 3 : Personnage de Dadda Lfahim (notable musulman).

Dadda Lfahim rend visite à son ami Moshé pour chercher du pur miel d'abeilles pour sa médication « riγ tt i usafar ! ».

= *Confiance et entente mutuelles. Visites amicales, une amitié bien établie.*

- **Elément déclencheur**

✓ Séquence 1 : Apparition de Ddunit. Une femme très belle est apparue un matin aux bergers et leur a promis chacun le mariage, le bonheur et la prospérité.

✓ Séquence 2 : Rendez-vous hebdomadaire chez Moshé dans sa maison.

Moshé et Maurice (notable représentant de la communauté chrétienne) discutent autour d'un verre, Dadda Lfahim les rejoint. Il joue de son instrument. Ils chantent et ils s'amusent.

= *Harmonie, symbiose, intercompréhension, solidarité mutuelle*.[5]

On les appelle au secours pour intervenir d'urgence afin de mettre fin à la dispute des bergers.

- **Conflit**

Ddunit : source de dispute et de discorde entre les trois individus et par extension entre les trois communautés.

- Les bergers se disputent sur la place du village. Ils en sont arrivés aux mains.

---

[4] L'atelier et l'entrepôt de marchandise : miel, beurre fondu, amendes, dattes, etc.

[5] Maurice, Moshé et Dadda Lfahim ont l'habitude de se rencontrer et partager de bons moments.

- Les trois sages interviennent pour mettre fin à leur dispute. Ils doivent trouver une solution pour empêcher un conflit intercommunautaire.

= On opte pour le dialogue au lieu de la confrontation. Ddunit va passer la nuit dans un lieu sûr et neutre *Tigmmi n laman* (maison de la paix)[6], jusqu'à ce qu'on trouve une solution qui puisse satisfaire tout le monde.

- **Péripéties de confrontation et de résolution**

Les trois sages essaient de trouver une solution au conflit.

Démarche des représentants des trois communautés religieuses auprès de leurs bergers respectifs pour essayer de résoudre le conflit :

✓ Séquence 1 : Moshé vient voir son berger et lui demande ce qu'il en est, celui-ci lui répond que Ddunit est bel est bien juive : « Hati ddunit tudayt ad tga, nkkin ad tra ! ddunit tinnγ ad tga ! ». Moshé propose à son berger de la lui céder contre une grande fortune, mais celui-ci refuse.

✓ Séquence 2 : Maurice en fait autant et propose à son berger de prendre sa cousine en mariage, en prétextant qu'il ne peut pas subvenir aux besoins de Ddunit (ddunit ur as tzḍart !), mais le berger refuse.

- **1er rebondissement :** Après l'avoir rencontrée, les notables trouvent que Ddunit n'est pas faite pour les bergers.

✓ Séquence 1 : Les représentants des trois communautés religieuses partent à la rencontre de Ddunit à la maison de la paix (tigmmi n laman):

[6] Comme le dit dadda Lfahim : *Tigmmi n laman, tga tin uduayn, iṛumiyn d imuslmn !* «La maison de la paix appartient aux juifs, aux chrétiens et aux musulmans !».

- Maurice est allé à la rencontre de Ddunit pour essayer de défendre sa communauté et vanter ses mérites.

- Dadda Lfahim est allé lui aussi à sa rencontre pour la persuader d'être du côté des musulmans. Il lui propose le mariage, qu'elle devienne musulmane et vivre parmi les musulmans.

- Moshé est allé voir le *khakham* pour qu'il lui confectionne un talisman (lḥrz n lqubul) pour qu'il gagne le cœur de Ddunit.

✓ Séquence 2 : Chacun des trois représentants est persuadé que Ddunit est l'une des leurs. Chacun essaie de faire valoir son droit en convoquant la légitimité historique et religieuse:

- Moshé invoque le Judaïsme. Moïse est le premier prophète qui a reçu la Loi et la Bible hébraïque.

- Maurice invoque le Christianisme. Jésus-Christ est le Messie, fils de Dieu.

- Dadda Lfahim invoque l'Islam, dernière religion Abrahamique. Le Prophète Mohamed est le dernier prophète de Dieu, le Prophète qui a clôturé la fonction prophétique.

- **2ème rebondissement :** Le lendemain, les villageois des trois communautés sont sortis à la place du village, munis de gros bâtons, prêts à se battre et défendre leurs bergers respectifs.

Les sages sont intervenus et mettent fin à la dispute. On laisse Ddunit faire son choix et décider laquelle des trois communautés est la sienne. Les villageois tombent les armes et attendent la décision.

✓ Séquence 1 : Ddunit sort de la maison de la paix et s'adresse à la foule :

« Je me demande pourquoi vous vous disputez ! Pour moi, vous êtes tous pareils. Je vous aime tous ! Vous êtes tous les fils d'Adam, pourtant

vous êtes si divisés. Avant de donner ma décision, je dois passer une journée dans chacune des communautés pour mieux connaitre sa religion, ses traditions et sa culture, et voir ce qui vous distingue les uns des autres. ».

✓ Séquence 2 : Tirage au sort pour déterminer laquelle des trois communautés va l'accueillir en premier : la communauté juive en premier, chrétienne en second et puis musulmane.

✓ Séquence 3: Ddunit est accueillie à tour de rôle par les trois communautés religieuses.

Ddunit est accueillie en mariée et on fête le mariage, cérémonie à laquelle participent les autres communautés du village. A chaque fois une dispute éclate et met fin aux festivités.

- **3ème rebondissement :** Ddunit demande à rencontrer les chefs religieux et entendre leurs arguments.

Les trois chefs religieux (le *hezzan*, le *fqih* et le prêtre de l'église) se présentent à tour de rôle pour rencontrer Ddunit et plaider en faveur de leur communauté respective. Au lieu de défendre leur communauté, chacun des chefs religieux essaie de faire bonne impression devant Ddunit, et lui propose le mariage en vantant son statut social et ses mérites en tant qu'homme de religion et représentant de sa communauté religieuse.

- **Dénouement - résolution**

Les villageois se donnent rendez-vous devant la maison de la paix pour entendre la décision de Ddunit, décision qui sera acceptée par tous et qui rendra la paix et la sérénité au village.

Ddunit s'adresse aux villageois: « Vous me désirez tous ! Vous m'avez tous demandée en mariage et je vous ai répondu : « Oui, Si Dieu le veut ! ». Maintenant, je dois partir ! Je vais courir et celui de vous qui m'attrape me

prendra en mariage. Vous ne me rattraperez pas cette fois-ci, mais je reviendrai sans doute le jour où vous arrivez à vous entendre ! »

Ddunit se sauve en courant. Ils ont tous essayé de la poursuivre en vain.

Ddunit a disparu dans la nature. Ils retournent au village.

- **Situation finale**

Scène de liesse collective : rangée d'hommes qui dansent et chantent le même refrain.

Les villageois se retrouvent le soir chez Dadda Lfahim pour un *Ahouach* (danse collective).

Dadda Lfahim préside la troupe et chante le distique suivant :

« *A nenna ṛjafllah tdda ddunit(i),*

Mladd is tdum, ndum gisnt(i).»[7]

Les hommes du village dansent et chantent le distique en chœur.

3. Interprétation critique

Dans la section qui suit nous essaierons de voir ce que l'auteur du film essaie de nous montrer de cette réalité représentée et sa position par rapport au sujet traité, les messages du film et l'attitude suscitée chez le spectateur.

Le film nous montre l'image d'une société homogène, multiculturelle, qui reflète la coexistence et la cohabitation dans un même espace social de communautés de cultures différentes et où chaque communauté préserve son identité spécifique. Sa force réside dans sa capacité de dialoguer avec les autres cultures et de les intégrer au sein d'une société plurielle et

[7] Dommage *ddunit* est partie (i.e. la vie est éphémère), si elle était éternelle, nous nous y éterniserons (i.e. nul ne voudrait la quitter !).

harmonieuse. Malgré leurs différences, les trois communautés partagent des valeurs fondamentales communes.

Les amazighes connaissent depuis longtemps le concept de cohabitation et de coexistence religieuses et une culture de solidarité et de partage entre les communautés juives et musulmanes basée sur le respect de l'autre dans sa différence religieuse et ethnique. Dans ces régions amazighophones les deux communautés musulmane et juive ont toujours vécu en harmonie et en complète symbiose.

- *Ce que le réalisateur essaie de nous montrer*

- La diversité culturelle n'empêche pas de rechercher des valeurs fondamentales communes, tout en respectant les valeurs spécifiques à chaque communauté ethnoculturelle.

- La reconnaissance et le respect de la diversité culturelle débouchent sur une cohabitation harmonieuse et un enrichissement mutuel des différentes composantes de la société.

- La diversité culturelle doit être vécue comme phénomène constructif, porteur d'entente et d'enrichissement mutuel.

- Le Maroc est une terre d'accueil et de dialogue entre les cultures et les civilisations.

Le Maroc a été tout au long de son histoire une terre d'accueil et de dialogue entre les cultures et les civilisations. La diversité culturelle du Maroc a contribué à l'échange, au dialogue et à la compréhension interculturelle.

- Le multiculturalisme est une composante essentielle de l'identité Marocaine.

Le multiculturalisme marocain a favorisé les échanges réciproques et le dialogue entre membres des différentes communautés ethnoculturelles qui composent la société marocaine.

- *Messages du film*

- Rendre possible la coexistence de différentes cultures dans un même espace social, créant une société homogène qui évolue dans un processus d'échange et d'enrichissement réciproques entre les différentes cultures.

- La nécessaire adoption de la culture du dialogue interculturel comme moyen pour réaliser un vivre ensemble harmonieux et durable.

- *Attitude suscitée chez le spectateur*

- L'apprentissage du vivre ensemble basé sur l'acceptation de l'autre dans sa différence, loin des préjugés et des stéréotypes qui constituent des écrans déformants de la réalité.

- La diffusion des messages éthiques nécessaires, loin des préjugés et des stéréotypes, afin de changer la culture du rejet et de la confrontation par une culture du dialogue et de la paix.

- Le développement d'une éthique du dialogue : le respect du droit à la différence et l'acceptation de l'autre dans sa propre culture ou son propre système de référence.

- L'éducation à la citoyenneté interculturelle : chaque citoyen doit contribuer à un vivre ensemble harmonieux et durable dans le cadre d'une citoyenneté dynamique et partagée.

- L'éducation aux valeurs de l'échange et du dialogue interculturels : l'importance de l'échange et du dialogue

interculturels pour faire face au défi du savoir-vivre ensemble dans le respect des différences et l'enrichissement mutuel des cultures.

Bibliographie

Azzouzi, Abdelhak (dir.), *L'alliance de civilisations et la diversité culturelle : De la stratégie à l'action*, L'Harmattan, Paris, 2009.

Bennani, Aziza, « L'interculturalité au service d'un meilleur vivre ensemble », *Douze siècles de la vie d'un Royaume*, Abdelhak Azzouzi (dir.), L'Harmattan, vol. 8-9, Paris, 2009, pp.57-62.

Chatatou, Mohamed, « La diversité culturelle et linguistique au Maroc : pour un multiculturalisme dynamique », *Asinag*, 2, Revue de l'IRCAM, Publications de l'Institut Royal de la Culture Amazighe, Rabat, 2009, pp. 149-161.

Ennaji, Moha, « Identité et diversité culturelle au Maroc », *Douze siècles de la vie d'un Royaume*, Abdelhak Azzouzi (dir.), L'Harmattan, Volume 8-9, Paris, 2009, pp.227-233.

Guigui, Armand, « Valeurs universelles dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam », *Douze siècles de la vie d'un Royaume*, Abdelhak Azzouzi (dir.), L'Harmattan, Volume 8-9, Paris, 2009, pp.91-94.

Lakhsassi, Abderrahmane, *État de la culture Amazighe après 50 ans d'indépendance. Théâtre, Cinéma-Vidéo, Roman, Poésie*, in Tozy, Mohammed, *50 ans de développement humain & perspectives* 2025, Rapport Thématique, Cinquantenaire de l'Indépendance du Royaume du Maroc, 2005.

Merolla, Daniela, « De la parole aux vidéos. Oralité, écriture et oralité médiatique dans la production culturelle amazighe (berbère) », *Afrika Focus*, Vol. 18, Nr. 1-2, 2005, pp. 33-57.

Rachik, Hassan (et al.), *Usages de l'identité amazighe au Maroc*, Imprimerie Anajah, Casablanca, 2005.

Tozy, Mohammed, *50 ans de développement humain & perspectives* 2025, *Dimensions Culturelles, Artistiques et Spirituelles*, Rapport Thématique, Cinquantenaire de l'Indépendance du Royaume du Maroc, 2006.

Articles de presse

- « Le cinéma marocain : Aperçu historique », par Ahmed Boughaba, *Asaru cinéma*, n°5, Juin - Juillet 2008, p.22-23.
- « Le cinéma amazigh au Maroc: Eléments d'une naissance artistique », par Omar Idtnaine, *Africultures*, 20 octobre 2008.
- « Le cinéma amazigh dans toute sa diversité », *Le Matin*, 30 janvier 2012.
- « Cinéma amazigh : "Les Oubliés" et "L'architecture amazighe" seront présentés au Festival du film amazigh de Los Angeles », *Libération*, 15 Mars 2012.
- « Cinéma amazigh dans tous ses états », *Aujourd'hui le Maroc*, 17 novembre 2014.
- « Ça tourne à Agadir, par Rachid Bouksim », *Asaru cinéma*, n°5, Juin - Juillet 2008, p.18.
- محمد المدلاوي المنبهي، « أسئلة حول التنوع الثقافي واللغوي في وسائل الإعلام بالمغرب »، *الحوار المتمدن*،العدد : 2004-2007 /11/8.

Le cliché de Moshé
ou
l'image du Juif dans le film marocain amazighophone

Tilila **BAIDA**[1]

Qu'ils écrivent leurs scénarios en amazighe, en arabe ou en français, les cinéastes et vidéastes marocains puisent leur inspiration de la culture de leur pays. Leur imaginaire est influencé, voire modelé par la beauté de ses paysages ou la violence de ses villes, par son présent et son passé, par cette mosaïque identitaire que l'on appelle culture plurielle.

L'aspect de la diversité culturelle marocaine représenté dans les films amazighophones que nous avons choisis d'aborder dans le cadre de cet article est la diversité religieuse et, plus particulièrement, la composante juive de l'identité culturelle marocaine notre identité collective.

Expression idéologique, le cinéma transpose des stéréotypes mais aussi des inquiétudes ; celles des mentalités de notre temps. Il continue à jouer sur une plus grande échelle un rôle fondamental dans la société moderne. En tant qu'élément culturel, il reflète et modèle l'environnement social. Il est à l'image du monde qu'il véhicule, et s'il marque une époque, il en porte sûrement les stigmates.[2]

En effet, dès leurs débuts dans les années 1990, les réalisateurs des films amazighophones ont mis à l'écran un personnage récurrent appelé Moshé[3]. Toujours incarné par le même acteur, Mohamed Jamou[4], ce

[1]Doctorante, Université Chouaib Doukkali, El Jadida, Maroc.
[2]Jaidi, Moulay Driss, *Cinégraphiques : cinéma et société,* Rabat, Al Majal, 1995, p. 29.
[3] C'est le prénom le plus répandu chez les personnages juifs dans la filmographie amazighophone marocaine, mais il arrive parfois qu'il soit nommé Ishaq ou Braham…

personnage âgé de 45 à55 ans, à la barbe hirsute et vêtu d'une kippa, a été créé avec l'intention de combattre un certain nombre d'idées reçues que beaucoup de Marocains avaient et continuent d'avoir vis-à-vis de cette minorité qu'est la communauté israélite. Mais comme l'affirme Abdelkrim Ouakrim, non seulement les bonnes intentions n'ont jamais été suffisantes pour produire des films de qualité mais, en plus, il arrive que certains réalisateurs bien intentionnés tombent dans des clichés et stéréotypes en voulant justement les combattre à travers l'image[5].

Quels sont donc ces clichés et stéréotypes ?

Comment sont-ils représentés dans les films marocains amazighophones ?

Avant de répondre à ces deux questions, il nous semble nécessaire de commencer par clarifier les notions de cliché et de stéréotype car il n'est pas rare que ces deux termes soient confondus. Il existe pourtant une nuance entre eux. En effet, si un cliché découle forcément d'un stéréotype, un stéréotype n'est pas nécessairement rattaché à un cliché.

A l'origine, les deux termes sont synonymes et quasi-interchangeables ; issus de la typographie, ils en viennent à stigmatiser toute banalité de la pensée et de l'expression. […] Afin de les différencier et de nommer des phénomènes distincts, lors même qu'ils restent apparentés, on a souvent utilisé le mot cliché pour désigner un fait de style, et celui de stéréotype pour signaler une idée préconçue.[6]

Un cliché peut donc être défini comme étant une expression verbale qui se répète mot à mot. Par exemple « Fort comme un lion »est un cliché.

---

[4] Connu également sous le pseudonyme de Betit Jamou.

[5] واكريم، عبد الكريم، كتابات في السينما، قراءات في أفلام مغربية و دولية، طنجة، سيلكي إخوان، 2009.

[6] AMOSSY, Ruth, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 34.

Dans le langage cinématographique, un cliché peut être visuel, il est alors question d'une image fixe ou animée qui se répète plusieurs fois dans un même film comme un leitmotiv.

Quant au stéréotype, il s'agit d'une image mentale héritée de seconde main ou, pour reprendre la définition d'Amossy, c'est une « idée préconçue non acquise par l'expérience, sans fondement précis »[7]. Il est important de préciser que si les « stéréotypes »ont aujourd'hui une connotation négative, ils constituent néanmoins la base du langage en général et du langage cinématographique en particulier. En effet, c'est grâce aux stéréotypes, que nous arrivons à décoder et à comprendre les images mouvantes.

[…] il semble que sans stéréotypes, on ne puisse ni parler, ni communiquer, ni engager une interaction sociale quelconque, ni même penser.

[…] Celui qui entend se délivrer complètement du stéréotype se condamne à le retrouver partout.[8]

Tenter donc de relever tous les stéréotypes d'un film est, de ce fait, une tâche aussi difficile qu'inutile. C'est pour cette raison qu'Amossy distingue les « stéréotypes utiles »des « stéréotypes nocifs ». Dire, à titre d'exemple, que les Marocains aiment le couscous, alors qu'il y a certainement des dizaines de milliers de Marocains qui n'apprécient pas ce plat est certes un stéréotype ; cependant, le fait de prononcer cette phrase peut certes, ennuyer, voire énerver certains Marocains mais sans plus. En revanche, déclarer que« Les Musulmans sont des terroristes », pourrait compromettre l'avenir d'un jeune musulman à la recherche d'un emploi

[7] *Idem.*
[8] *Ibidem.*

dans un pays où cette idée reçue est répandue, en particulier si son employeur potentiel a des préjugés sur les Musulmans. Il s'agit là d'un stéréotype nocif. Dans le cadre de cette étude, nous nous focaliserons, donc, uniquement sur les stéréotypes et clichés nocifs attribués au personnage de Moshé.

Pour relever ces clichés et stéréotypes, nous avons choisi d'analyser deux films qui mettent en scène des personnages de confession juive : *Moker*[9] de Mohammed Salout[10] et *Ran kullu ddunit*[11]de Fatima Ali Boubakdy. Deux films qui se veulent représentatifs d'une certaine diversité culturelle en général et cultuelle en particulier.

Dans *Ran kullu ddunit*, c'est la pluralité religieuse qui est mise en avant. Il s'agit d'un long métrage en deux volets, d'une durée totale de 95 minutes où il est question des aventures de trois amis bergers : un Juif, un Chrétien et un Musulman qui rencontrent, chacun à leur tour, une jeune étrangère prénommée Ddunit dont ils tomberont tous amoureux.

Quant à *Moker,* c'est une saga comme on en trouve beaucoup dans l'univers filmique amazighophone. Composée de huit volumes dont chacun dure en moyenne 1h30, on y voit défiler une palette de personnages issus de minorités dites visibles : Juifs (*udayn*), descendants d'esclaves affranchis (*ismgan / ismxan*), personnages souffrant d'handicaps physiques : borgnes, muets, nains, etc. Cette saga raconte l'histoire d'un jeune homme, Tayeb, qui a vu, alors qu'il n'était qu'un enfant, son père se faire assassiner par Moker, chef d'une bande organisée qui tyrannise la région. Durant le raid, sa petite sœur, Tiɛzza se fait enlever par l'un des membres de la bande qui

[9]Prénom du personnage principal du film.
[10] Qui signe généralement ses œuvres avec son nom d'artiste Agourram Archach.
[11] Tous désirent la vie (ici, il s'agit de la vie matérielle par opposition à celle de l'au-delà).

l'élèvera comme sa propre fille. Une fois devenu adulte, le jeune homme cherche à retrouver sa sœur.

Notons que dans ces deux films, Moshé est un personnage secondaire ; néanmoins son rôle dans l'histoire est essentiel. C'est un homme mûr, âgé de 45 et 55 ans, barbu, légèrement dégarni et vêtu d'une kippa qui souligne son appartenance religieuse et communautaire. Il est marié dans les deux films et dans *Ran kullu ddunit,* il a un enfant, David, un adolescent qui travaille dans son atelier.

Le fait que ce personnage soit toujours interprété par le même acteur, renforce l'idée de cliché. Mohamed Jamou, qui l'incarne, nous a confié lors d'un entretien réalisé en marge de la 5ème édition du Festival National du Film Amazigh de Ouarzazate, que les personnes qui le reconnaissent dans la rue l'appellent généralement Moshé.[12]

Néanmoins, il n'y pas de cliché véritablement nocif concernant les Juifs dans *Ran kullu ddunit*. Le cliché le plus récurrent ne concerne d'ailleurs pas directement le personnage mais touche à sa religion. En effet, Dadda lfahim, le personnage principal, cite très souvent le prophète Mohammed et insiste, à chaque fois qu'il est en compagnie de Moshé, que le prophète qui a diffusé l'Islam est le dernier des prophètes (*xatimu al alnbiya*) et que, de ce fait, lui et lui seul détenait la Vérité, ce qui, par conséquent, délégitime les paroles des messagers de Dieu qui l'on précédé: Moise[13] et Jésus, en l'occurrence, réciproquement prophètes du judaïsme et du christianisme.

[12] Omar Idthnain écrit à son sujet qu'il suffit de voir le nom ou la photo de Mohamed Jamou sur la jaquette d'un film amazighophone pour deviner que la composante juive de la culture marocaine y est représentée (Idthnain, 2011, p. 76 - 77).

[13] L'idée de la supériorité de l'islam sur le judaïsme est également un stéréotype que nous analyserons dans la partie consacrée aux stéréotypes.

Dans *Moker*, le cliché le plus utilisé est l'expression « *aħħram uuday* »/ sournois de Juif. Cette phrase est prononcée une trentaine de fois uniquement dans les deux premiers volets et (jusqu'à cinq fois dans une seule et même séquence) et aussi bien en l'absence de Moshé qu'en sa présence. Moshé quant à lui, n'insulte jamais les Musulmans.

Contrairement aux clichés qui sont relativement rares, les stéréotypes nocifs sont très répandus dans les deux films de notre corpus. Nous n'en citerons donc que trois parmi les plus récurrents dans les deux films.

Le Juif adore l'argent

L'un des stéréotypes les plus présents dans les deux films est celui du Juif qui adore l'argent. En effet, aussi bien dans *Ran kullu ddunit* que dans *Moker*, non seulement Moshé est riche mais, en plus, il n'hésite pas à avoir recours à des moyens peu honnêtes voire même à commettre des crimes pour accroître sa fortune.

Dans *Ran kullu ddunit*, Moshé est l'homme le plus riche du village. C'est un homme d'affaires qui dirige un atelier d'artisanat où l'on fabrique et répare des vêtements, des babouches, des bijoux, de l'huile d'argan…Ses employés sont des adolescents de confession juive parmi lesquels on retrouve son fils David. Moshé aime passionnément l'argent dont il ne manque pourtant pas. Cette passion est si forte que l'on apprend au fil de l'histoire, qu'après le décès de son frère, il s'est emparé de sa fortune laissant son neveu, héritier légitime, survivre en exerçant le métier de berger pour le compte de sa communauté.

Dans *Moker*, Moshé est également relativement aisé, mais sa passion pour l'argent est telle qu'il est capable de commettre un meurtre pour

augmenter sa fortune. En effet, dès la première séquence où il apparaît, Moshé, marchand ambulant qui est connu pour écouler dans les souks de la région où il vit de la marchandise volée, reçoit la visite de deux bandits qui voulaient lui vendre un coffre rempli de bijoux. Moshé les invite à dîner, les empoisonne, puis va enterrer les cadavres dans une oasis abandonnée.

Le Juif est sournois

La sournoiserie est un trait de caractère très prononcé chez le personnage de Moshé dans les deux films de notre corpus. Nous ne pouvons pas aborder toutes les séquences où Moshé s'est montré sournois. Nous nous contenterons donc des deux exemples les plus représentatifs de chaque film.

La sournoiserie de Moshé dans ***Ran kullu ddunit***

Dans notre premier exemple, relevé dans le premier volet du film, Moshé fait boire de l'alcool à son insu à son meilleur ami, le Musulman Dadda lfahim en mettant un peu d'eau de vie de figues dans le thé de ce dernier avant son arrivée en disant au Chrétien Maurice, son complice du jour, que son intention est noble car il souhaite aider Dadda lfahim à soigner son rhume.

Dans le second volet, la communauté juive du village doit organiser une fête en l'honneur de Ddunit. Moshé et son neveu Benaâkka discutent de l'organisation de l'Ahwach prévu pour l'occasion. Moshé demande à son neveu de faire en sorte que la troupe d'Ahwach arrive en retard, soit deux minutes avant l'appel à la prière du soir. En effet, à ce moment-là, les Musulmans devront nécessairement aller prier. Les Juifs pourront ainsi être

seuls avec Ddunit et en profiter pour l'emmener au Mellah et la convertir[14]. Une fois membre de la communauté israélite, Ddunit choisira le Juif qu'elle voudra épouser.

La sournoiserie de Moshé dans ***Moker***

Dans ce film, Moshé fait preuve de sournoiserie dès la première séquence où il apparaît. En effet, Après avoir invité à dîner les deux brigands, qui voulaient lui vendre des bijoux volés, il ne leur sert que de l'huile d'olive, du pain et du thé prétextant que c'est Shabbat et que sa femme n'a pas le droit de cuisiner en ce jour saint[15]. De retour en cuisine, pour chercher le plateau, il sort une bouteille de poison du sac qu'il portait en bandoulière et en verse dans l'huile. Ensuite, il amène le plateau dans le salon qu'il pose devant ses convives.

La caméra quitte les personnages pour balayer la tapisserie accrochée sur le mur du salon en arrière-plan avec un panoramique droite-gauche. Il s'agit d'une réplique de *La Cène* de Léonard de Vinci qui représente le dernier dîner de Jésus Christ avec ses apôtres où il leur annonce que l'un d'entre eux le trahira et où l'on voit clairement la main de Judas prête à saisir une bourse. En off, on entend la voix de Moshé qui invite les bandits à manger[16]. La caméra revient alors sur les bandits qui plongent leur pain dans l'huile d'olive empoisonnée.

---

[14] Le scénariste pense sûrement que la conversion au judaïsme peut se faire comme c'est le cas pour la conversion à l'islam. Il s'agit là d'un préjugé dû à une méconnaissance de la culture hébraïque. En effet la conversion au judaïsme doit faire l'objet d'un apprentissage long qui peut durer deux à trois années.

[15] Normalement, ils ne peuvent pas non plus faire des affaires, et encore moins commettre un meurtre.

[16] Rappelons que le fait de partager de la nourriture (notamment le pain et le sel) est un symbole de paix dans le bassin méditerranéen. En offrant du pain à ses invités, sous son toit, Moshé est supposé leur garantir l'Amane (la paix) ce qui rendson meurtre d'autant plus grave sur le plan culturel.

La portée symbolique de cette séquence est certes forte, cependant, le spectateur aura tôt fait de réaliser qu'elle est le fruit d'amalgames et d'une méconnaissance de la culture juive marocaine. En effet, quelques minutes plus tard, et après le décès des bandits, Moshé appelle sa femme Smiħa pour qu'elle l'aide à transporter les corps. Elle exprime son désaccord avec Moshé puis s'adresse à la tapisserie, en disant « j'implore votre aide, Ô ancêtres, de nous aider à sortir de ce pétrin / *Iḥuṛma nnun a Ijdud ad aɣ tfukkum* ». Le réalisateur pense sans doute que les Marocains israélites considèrent les apôtres comme étant leurs ancêtres. En effet, il arrive souvent de trouver dans les foyers juifs de ce pays, des portraits de Saints (Rabbi Haim Pinto, Rabbi Amran Ben Diwan, Rabbi David ou Moshé…) que l'on peut implorer au besoin, mais il s'agit là des Saints locaux et les apôtres n'en font pas partie.

Dans le second exemple que nous avons relevé, Moker et sa bande sont à la recherche du butin perdu que Moshé a dérobé et caché. Moshé les guide en prétendant connaître les voleurs. Ils arrivent dans une oasis peuplée d'Ismgan. Ces derniers nient naturellement avoir le trésor recherché et invitent Moker et sa bande à boire du thé en écoutant de la musique Gnawa. Alors que tout le monde est distrait par la musique, Moshé sort une poudre de son sac, prend une inspiration et éternue sur Moker. Celui-ci se met à tousser et quelques minutes plus tard, il est fébrile. Moshé le rassure, ce n'est qu'un coup de froid, il lui recommande de se reposer avant de prendre congé car ses affaires l'attendaient.

Dans les deux exemples précités, Moshé ne semble jamais regretter ses crimes. Il peut hésiter, boire une gorgée d'eau de vie pour se donner du courage mais n'exprime pas de remords.

Le Juif n'est pas l'égal du Musulman

La supériorité de l'islam sur le judaïsme est perceptible dès la première séquence de *Ran kullu ddunit*. Moshé apparaît sur son âne dans des champs verdoyants, il s'approche du village après avoir fait des affaires dans les douars environnants et l'on aperçoit un majestueux minaret qui domine le personnage qui plus il s'en rapproche, plus il paraît petit par rapport à la tour de l'unique mosquée du village. Mais une fois que Moshé arrive au Mellah, le quartier juif, c'est en contre plongée qu'il est filmé alors que l'un de ses apprentis accourt pour l'aider à descendre de sa monture. L'on comprend alors que Moshé est un personnage important qui a du pouvoir, mais que son pouvoir se limite à sa communauté.

Ce rapport dominant-dominé est une nouvelle fois souligné lorsque Moshé rapporte les babouches qu'il a raccommodées à l'Imam de la mosquée. En effet, « […] pour être l'égal de l'Autre, il faut disposer des mêmes atouts. »[17] et Ttaleb Mohamed en est bien conscient. Au lieu de payer Moshé pour le travail qu'il a effectué, il se contente de le remercier verbalement sans grande conviction. Moshé s'énerve car n'étant pas lui-même musulman, il n'est pas supposé tolérer les caprices de l'Imam puisqu'il doit subir ceux de son Rabbin.

L'Imam est sur la terrasse de la mosquée, Moshé reste en bas, il est obligé de lever la tête pour parler à l'Imam qui le surplombe malgré sa petite taille, mais Moshé n'a pas le droit de monter à la terrasse régler son compte à l'Imam protégé par le lieu saint dont il est le gardien. En effet, la sentence pour un non musulman qui « profane »une mosquée est la mort par lapidation ou la conversion forcée à l'islam.

[17] Rachik, Hassan, Tozy, Mohammed et all., *Usages de l'identité amazighe au Maroc*, Casablanca, Hassan Rachik (Ed.), 2006, p. 60.

Conclusion

En guise de conclusion, nous pouvons dire que la majorité des clichés et stéréotypes observés dans ces deux films sont dus à une méconnaissance de la culture de l'Autre. Malgré leur intention louable de dénoncer certaines idées reçues, les amalgames et confusions dont les scénaristes et réalisateurs sont victimes se retrouvent transposés à l'écran et transmis aux moins avertis des spectateurs de manière presque subliminale.

Certes, le cinéma n'a pas pour vocation de représenter fidèlement la réalité, mais les images mouvantes sont des armes puissantes qui ont le pouvoir d'influencer, voire de modeler les esprits, et si l'intention de ceux qui sont derrière la caméra est bien de combattre certains préjugés en se servant de ce médium, ils ne peuvent espérer réaliser cet objectif que s'ils ont, au préalable, une connaissance parfaite de la culture représentée ou si, en amont, ils effectuent un travail de recherche basé sur des sources fiables.

Bibliographie

Ouvrages en français

Amossy, Ruth, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Armand Colin, Paris, 2005.

Jaidi, Moulay Driss, *Cinégraphiques : cinéma et société,* Al Majal, Rabat, 1995.

Rachik, Hassan, Tozy, Mohamed, et al., *Usages de l'identité amazighe au Maroc,* Casablanca, 2006.

Ouvrages en arabe

السينما والأمازيغ

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

السينما والأمازيغ

أشغال ندوة دولية

أيام 8، 9 و10 ماي 2015

بالكلية متعددة التخصصات، آسفي

تنسيق

ادريس أزضوض، عبد العزيز عمراوي، رشيد نعيم

"أمودو" ورحل الأطلس الكبير
محاولة تحليل سيميائي للخطاب

مهدي **عامري**[1]

مقدمة

يعتبر الفيلم السينمائي خطابا فكريا وثقافيا وإبداعا فنيا متكامل العناصر، يسعى صاحبه من خلال رؤية معينة إلى التأثير على المُشاهد، بامتلاك حسه الشعوري والفكري، لذا تمثل السينما قيمة فنية بكل تمظهراتها الإنسانية. السينما أيضا "نافذة على العالم"، والكثير منا سمع مرارا وتكرارا بهذه الاستعارة الكلاسيكية[2]، وبما أن السينما كانت باستمرار تحت رحمة السلطة السياسية خاصة في الشرق والسلطة المالية خاصة في الغرب فلقد عانى الإبداع الفردي كثيرا في القرن العشرين من هاتين السلطتين. لكن على أعتاب القرن الحادي والعشرين، اختلف الموقف جذريا، فأصبح السينمائيون بفضل الثورة التكنولوجية المدهشة قادرين أن يتصوروا أنفسهم في أوضاع سينمائية جديدة، سلاحهم في ذلك كاميرات في منتهى خفة الوزن والصغر بحيث يقترب وزنها وحجمها من العدسات اللاصقة لا سيما أن ثقل الآلات السينمائية، في العقود السابقة، كان يعوق المبدع في العديد من الاختيارات والتنفيذات السينمائية.

كثيرة هي أيضا الكتب التي تتحدث عن الفيلم السينمائي على مستوى الكتابة والتأثير والإخراج. من ضمن هذه الكتب علامات بارزة في المكتبة السينمائية، مثل كتاب "الإخراج السينمائي لقطة بلقطة، صناعة المشاهد البصرية من الفكرة إلى الشاشة" لمؤلفه ستيفن كيتز، والذي صدرت طبعته الأولى عام 1991 وكتاب" تقنيات

---

[1] أستاذ باحث، المعهد العالي للإعلام والاتصال، الرباط.

[2] عامر يمهدي، "ذاك الزين اللي فينا"،هسبريس، 28 ماي 2015.

إنتاج الفيلم الوثائقي" لمؤلفه هوغ بادلي والذي صدرت طبعته الأولى عام 1963. ومن الكتب التي صدرت في السنوات الأخيرة كتاب "صناعة الأفلام الوثائقية وأفلام الفيديو الواقعية" لمؤلفه هاري بامب. [3]

إن صناعة الفيلم الوثائقي حسب بامب تبدو في غاية السهولة، "فما عليك إلا أن تمضي إلى المكان الذي يدور فيه حدث مهم، وتشغل آلة التصوير وتسجله". وإذا تمكنت من الحصول على لقطات مصورة بآلة تصوير فيديو لإعصار يجتاح بلدة ما أو حريقا يلتهم بيوتا قيمتها مليون دولار، فستتمكن من عرضها على التلفزيون. وكذلك لو استطعت تجميع سلسلة من المقابلات مع أشخاص مؤهلين ومهتمين بمشاكل اجتماعية جدية فستصبح أثيرا لمهرجانات أفلام الفيديو التي تهتم بقضايا محددة. إن للسينما الوثائقية أشكالا عدة فهناك الأفلام التي تتحدث عن الوقائع التاريخية والأفلام التي تتحدث عن سير أشخاص مهمين. والهاجس الرئيسي بالنسبة لصناع الأفلام الوثائقية هو ابتكار طريقة لجعل هذه الأخيرة ممتعة بصريا. وهناك الدراما الوثائقية أي الأفلام التي تتحدث عن أحداث وشخصيات تاريخية بأسلوب درامي. وهناك أفلام وثائقية تتخذ من سلوك أفراد محددين موضوعا لها، مثل الأفلام التي تتحدث عن سلوك الأطفال مثلا أو عن سلوك أشخاص معاقين، وتسمى "بوثائقيات السلوك".

وبعيدا عن كل هذه الأنواع والتقسيمات، يمكن القول أن السينما الوثائقية شكل تعبيري جاء حضوره مبكرا مع بداية الفن السينمائي عبرّ من خلاله الرواد الأوائل عن رصدهم لجوانب وصور من الحياة اليومية[4]، فكان هذا النمط الفني في

---

http://www.hespress.com/writers/265086.html

[3] ناصر ونوس، "صناعة الأفلام الوثائقية، من الفكرة إلى الشاشة"، 2009.
http://www.kitabat.com/ar/print/8934.php

[4] الدليميمر وانياسين، "عرض كتاب : سينما الواقع، دراسة تحليلية في السينما الوثائقية للناقد كاظم مرشد السلّوم"، كتابات، 2013.

مقولاته الجمالية متصديا لًلواقع المعاش بكل صوره المرئية.وباتت الأفلام الأولى التي تم إنتاجها على يد عدد محدود جدا من المغامرين أمثال فيرتوف وثائق تاريخية تضاف إلى بقية أشكال الوثائق الأخرى كالصحيفة والكتاب والمخطوطة عادة ما يرجع إليها الدارسون من اجل قراءة جوانب معينة لفترة زمنية محددة.

قبل معالجة موضوع هذه الورقة العلمية، لا بد من التطرق إلى بعض التيارات والمدارس السينمائية التي عرفتها مسيرة الفيلم الوثائقي ومنها حرص الأخوين لوميير على إرسال مجموعة من المصورين إلى جل بقاع العالم من أجل تصويرها وعرضها على الجمهور. أي أن السينما قبل أن تتحول إلى السينما الروائية أو التخيلية حيث المحكي يأخذ مكانه بامتياز كانت تضطلع بدور الربورتاج. وفي هذا السياق، يطيب للمخرج الفرنسي ألان ريني المعررف بفيلمه "هيروشيما حبيبتي" أن يقدم الفيلم الوثائقي على أساس "أنه يستطيع أن يمنح لنا تقريرا حول حضارتنا". لكن التعريف الأقرب لملامسة عمق هذا النوع الفيلمي هو التعريف الذي قدمه جون فيكو: "الفيلم الوثائقي هو وجهة نظر ترتكز على الوثائق".

وخلاصة القول فان التعريف الذي يسعى للإحاطة أكثر بالوثائقي، هو الذي نورده كالتالي: "الأفلام الوثائقية هي الأعمال المنجزة انطلاقا من مادة محددة، تشتمل على لقطات مصورة قريبة من التجربة المعاشة". وهذا يعني الانطلاق من الواقع وملازمته ومحاولة رسم ملامحه بما يقربنا أكثر فأكثر نحو سينما الواقع.

الفيلموغرافيا الأمازيغية : الواقع والتحديات

قبل أن ننتقل إلى لب دراستنا التي تندرج في إطار هذا المؤتمر حول "السينما والأمازيغ"، نرى أنه لا بأس من الإشارة إلى نقطتين هامتين :

1- من يتأمل الفيلموغرافيا الأمازيغية بشكل مدقق على الرغم من الكم النسبي (أكثر من 300 فيلم)، فإنه سيلاحظ أن الصناعة الفيلمية مازالت ضعيفة كما وكيفا، وذلك لأسباب عديدة، ولاسيما السبب المادي والمالي،وقلة المتخصصين في السيناريو والتصوير والمونتاج والميكساج والتشخيص والإنتاج والإخراج. ويعني هذا أن معظم المنشغلين بالفيلم الأمازيغي لم يتلقوا تكوينا معرفيا ومهنيا للتحكم في الصناعة الفيلمية الأمازيغية، بل هناك مشاكل كثيرة، ومعوقات مثبطة، تحول دون تقدم الفيلم الأمازيغي إلى الأمام. أما المستثمرون في مجال الصناعة الفيلمية الأمازيغية، فلا يهمهم من ذلك سوى تحقيق الربح المادي السريع؛ مما أثر ذلك على حاضر الفيلم الأمازيغي ووجوده كما وكيفا.[5]

2- يقصد بالسينما الأمازيغية تلك الأفلام سواء كانت تخيلية أو وثائقية التي تستعمل اللغة الأمازيغية باعتبارها وسيلة في التعبير والأداء والتبليغ، أو تتحدث عن الإنسان الأمازيغي بشكل أو بآخر، فترصد قضاياه الأساسية والثانوية، ثم تعبر عن همومه وطموحاته وآماله، ثم تطرح رؤاه الهوياتية، ثم تستكشف ثقافته وحضارته وعاداته وتقاليده. وينضاف إلى ذلك، أنها تسبر كل التجليات الأنتروبولوجية التي تتمظهر في واقع الإنسان الأمازيغي. وبالتالي، يستقرىء الفيلم الأمازيغي تاريخ الإنسان المحلي في صراعه مع الذات والموضوع والغير. ومن ثم، يتميز الفيلم الأمازيغي عن الفيلم الأمريكي، أو نظيره الفرنسي، بكونه يعبر عن ساكنة أفريقيا الشمالية بصفة خاصة، ويعكس قضايا الإنسان الأمازيغي بمختلف إثنياته العرقية بمنطقة تامازغا.

والآن، هذه لمحة خاطفة عن تاريخ السينما الأمازيغية، حيث شهدت الساحة السينمائية المغربية منذ تسعينيات القرن العشرين بروز ظاهرة فنية جديدة تتمثل في

---

http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/12/11/182361.html

[5] حمداوي جميل، " قضـايا الفيلم الأمازيغي ومشاكلـه" ، دنيا الوطن، 2009.

إنتاج مجموعة من الأفلام الناطقة باللغة الأمازيغية، وذلك في سياق اتساع النقاش حول المسألة الأمازيغية كمكون للهوية المغربية، وسبل إعادة الاعتبار للعناصر الثقافية المهمشة في التاريخ الحديث للمملكة. ودخلت السينما الأمازيغية بالمغرب منعطفا متقدما في مسارها بدخول المؤسسات العمومية المعنية على خط دعم الإنتاج، متمثلة في الشركة القومية للإذاعة والتلفزيون التي أنتجت أول فيلم تلفزيوني أمازيغي ("إيموران"، للمخرج عبد الله داري).

ولم تظهر السينما الأمازيغية إلا في سنوات التسعين من القرن الماضي[6]، حيث ظهر أول فيلم أمازيغي سنة 1990 تحت عنوان (تامغارت ن- وورغ[7] / امرأة من ذهب)، سيناريو وإخراج للحسين بيزكارن. لكن هذا الفيلم لم يتم تسويقه وتوزيعه إلا في سنة 1991. وهناك من يقول بأن أول فيلم هو (تيليلا) لمحمد مرنيش، وقد لقي نجاحا جماهيريا كبيرا. وبعد خطاب أجدير مباشرة، عرض أول فيلم أمازيغي على شاشة تلفزيون القناة الأولى، وكان يحمل عنوان (سات تضانكوين/ سبعة أمواج)، وقد قدم هذا الفيلم للتلفزيون مجانا. وقد لقي نجاحا لانظير له.

علاوة على ذلك، لم يدعم المركز السينمائي المغربي الفيلم الأمازيغي إلا في السنوات الأخيرة، بعد انتظار دؤوب، ومفاوضات استمرت وقتا طويلا. وبعد ذلك، حاول بعض الأمازيغيين السوسيين ببلجيكا الدخول في مغامرة إنتاج السينما الأمازيغية، وهم: إبراهيم الشكيري، ورشيد الشكيري، والحسين الشكيري. وقد كلفوا نبيل عيوش بعملية الإنتاج والتوزيع، بعد أن دخل في صفقة إنتاجية مع وزير الاتصال السابق، والمدير العام للشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة فيصل العرايشي، حيث خصص

---

http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/83516.html

[6] حمداوي جميل، " السينما الأمازيغية بالمغرب بين الكائن والممكن"، 2014.

[7] بلوش محمد، الفيلم الأمازيغي، أسئلته ورهاناته، منشورات مهرجان إسني ن ورغ، أگادير، 2013.

لها مليارا و300 مليون سنتيم، وأنتج بهذا المبلغ ثلاثين (30) فيلما، ومنها أفلام أمازيغية مدبلجة إلى لهجات مغربية أخرى.

وهكذا، فقد ظهرت السينما الأمازيغية في البداية بجهة سوس، وبالضبط في أكادير، وتزنيت. ثم انتقلت إلى باقي المناطق الأخرى. وقد اكتسحت السوق الوطنية والسوق الخارجية، وتعتبر مدينة الدار البيضاء أكثر استهلاكا للفيلم الأمازيغي. وأكثر من هذا، فقد وصل هذا الفيلم إلى عواصم غربية كثيرة، إن إنتاجا، وإن توزيعا، وإن مبادلة، وإن استهلاكا. ولم يظهر الفيلم الأمازيغي بالريف بمفهومه التقني والصناعي إلا مع الفيلم (ميغيس / المناضل) لجمال بلمجذوب، وسيناريو الحسين رامي وأحمد زاهد سنة 2012. هذا وقد شاركت كثير من الأفلام الأمازيغية في مهرجانات وطنية ومغاربية ودولية، كفيلم (واك واك أتايري) من إخراج محمد مرنيش، حيث عرض بالمهرجان الوطني للسينما بطنجة.

أما عن خصائص السينما الأمازيغية ومميزاتها فتتسم هذه الأخيرة حسب الدكتور جميل حمداوي بمجموعة من الخصائص والمميزات التي تحدد مسارها الفني والجمالي والصناعي. ومن بين هذه السمات ضعف الجانب التقني، سواء أكان ذلك على مستوى التصوير، أم على مستوى السينوغرافيا، أم على مستوى الإضاءة والموسيقى والتصويت والتركيب، ناهيك عن ضعف الكتابة السينارستية، واجترارها لموضوع الهوية الأمازيغية، وكينونتها الإنسية، وعدم انفتاحها بشكل جاد على قضايا الإنسان المعاصر في مختلف تجلياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية والثقافية بصفة عامة. كما تنقص السينما الأمازيغية خاصية العمق في التحليل والرصد والتوثيق. ولم تستفد هذه السينما أيضا من أرشيفها التاريخي والوثائقي لإغناء منتوجها الفني والجمالي والصناعي والتقني. علاوة على ذلك، يعتمد الفيلم الأمازيغي على المسرح تشخيصا وتأطيرا وتكوينا. أي يعتمد على تقنيي وممثلي المسرح المحلي. ويعني هذا أن السينما الأمازيغية لم تتخلص بعد من إسار المسرح الأمازيغي. كما

أنها ترتبط تحفيزا وأدلجة بالجمعيات الثقافية الأمازيغية التي مافتئت تناضل من أجل تطوير الفيلم الأمازيغي.

"أمودو" كتجربة وثائقية سينمائية

إن هدفنا في هذه الورقة العلمية هو تسليط الضوء على تجربة وثائقية سينمائية (أثارت انتباهنا وفضولنا العلمي منذ 2012) تتقاطع محاورها الكبرى ومضامينها وفلسفتها الأيقونية والجمالية مع الفكرة التالية : تصالح المغربي الحقيقي مع ذاته وكينونته الأمازيغية اللامنتهية في الزمان والمكان. وأبرز مثال فيلموغرافي على هذا التصالح وتثمين الهوية الأمازيغية والاحتفاء بها باعتبارها شرطا لا محيد عنه للوجود الأنطولوجي لكل مغربي هو "أمودو". وترجمة كلمة «أمودو» تعني «السفر»، «التجوال» أو «الرحلة» وهي كلمة سوسية وفي أمازيغية الأطلس ترادفها كلمة أنيودو.

و"أمودو" برنامج وثائقي مغربي مكون من سلسلة من الأشرطة الوثائقية التي تبث على القناة الأولى المغربية ويعاد بثها على قناة المغربية وقناة تامازيغت والإذاعة والتلفزة الجهوية للعيون. البرنامج من إخراج حسن بوفوس وتقديم الحسين فوزي وهو إنتاج مشترك بين شركة فوزي فيزيون والشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة المغربية. وكل حلقة من حلقات البرنامج تدوم 26 دقيقة، وبلغ العدد الكلي للحلقات 130 حلقة مقسمة إلى 9 مواسم من 2002 إلى 2013. لكن ابتداء من الموسم السابع وصلت مدة الحلقة إلى 52 دقيقة بعد النجاح الذي لقيه البرنامج داخل المغرب وخارجه.

"أمودو" ورحل الأطلس الكبير : تحليل سيميائي للخطاب

على المستوى المنهجي، فإن ما نقترحه هو تحليل سيميائي للخطاب لحلقة "الرحل في جبال الأطلس"، البالغة مدتها 24 دقيقة، والمصنفة في الموسم الثاني (2003) لبرنامج "أمودو". وفيما يتعلق بالمنهجية المعتمدة في هذه الورقة، يمكن الإشارة إلى أن التحليل السيميائي للخطاب ينبني على مجموعة من الأسس، أهمها ما يلي :

– ينطلق التحليل السيميائي للخطاب مما انتهت إليه جهود اللسانيين حول النظرية العامة للغة، ويقتضي أن يكون متجانسا مع الثنائيات الأساسية : (اللغة / الكلام)، (النسق /العملية).

– التحليل السيميائي للخطاب يطرح مسألة علاقته بالتلفظ وبالتواصل. وبالتوازي مع دلك فان المجال السيميائي يهتم بأطره المرجعية مثل الإيحاء الاجتماعي ونسبته للسياق الثقافي المعطى المستقل داخل تحليله التركيبي أو الدلالي. وبناء على هذا فإن نمطية الخطابات القابلة للتشكل داخل هذا المنظور ستكون إيمائية خالصة.

– إن وصف اللغة بأنها نظام للتواصل يتضمن قدرا كبيرا من الانسجام وهو ما سمح للدراسة اللسانية بالاهتمام بالنموذج الذي رسمه جاكبسون : "الباث – الرسالة – المتلقي – سنن الرسالة – مرجعيتها).

– إن التحليل السيميائي للنسق الاجتماعي يهدف إلى استكشاف نظام العلاقات داخل المجتمع وعلى الخصوص علاقات الأفراد وحاجاتهم لهذا نلقى أن الأنظمة التي سادت في المجتمع البشري لها من العلامات والأنظمة الرمزية الثقافية، ما تمكن السيميائي من تحديد شريحة أو فئة أو طبقة اجتماعية، ففي التنظيم العشائري نرى طقوسا وعادات تتجلى في جملة من العلامات والرموز تتميز بها عن

نظام اجتماعي آخر على مستوى طقوس الحفلات والأعراس والمآتم والأعياد وغير ذلك من المظاهر الثقافية.

إن ما ننتظره من هذا العمل إجمالا هو محاولة الإجابة عن الأسئلة الثلاثة التالية:

1. كيف يتم تمثل رحل الأطلس الكبير على المستوى الأيقوني والاستيطيقي، في الحلقة المدروسة، وما علاقة ذلك بالحمولة الرمزية والجغرافية للمكان ؟

2. ما هي الحدود بين تصورات النظرة الفلكلورية الذاتية، وتصورات الرصد الوثائقي المحايد لحياة رحل الأطلس الكبير ؟

3. ما هي التقاطعات والمفارقات بين التناول الموضوعي والخطاب الإيديولوجي وعلاقة الكاميرا المستعملة بهذا وذاك ؟

الحلقة المدروسة تم تفريغها كليا عن طريق آلية الاستماع والكتابة الموازية لمضمونها الكامل والموزع بين صوت الراوي وشهادات السكان المحليين. دراستنا لحلقة "الرحل في جبال الأطلس" من برنامج "امودو" والبالغة مدتها 24 دقيقة، والمصنفة في الموسم الثاني (2003) تجعلنا نقف بداية عند دلالة العنوان الذي يتكون من مكونين أساسيين : "الرحل" في إشارة أولى إلى سكان قرية تامناتوشت المنتمية لدائرة أسول، احدى عمالات الراشيدية و" جبال الأطلس" في إشارة ثانية إلى قبيلة آيت مرغاد إحدى القبائل الأطلسية العريقة الموجودة بالجنوب الشرقي.

إن الوثائقي المدروس يحتفي بتمسك الأمازيغ بالأرض باعتبارها شرطا للهوية والوجود. فموضوع الهوية في علاقته بالأرض، لا يحيل على الثبات والجمود والانغلاق كما يمكن أن يتوهم البعض، الهوية والأرض متغيران. فالهوية ديناميكية والأرض تدور لكنها تتسع لهذه التفاعلات وتمثل الإطار الجامع لتعدديتها واختلافها. [8]

[8] http://www.marocpress.com/hespress/article-187068.html8

إن هذا التمسك بالأرض الذي تم التعبير عنه لا يعني الأرض بمفهومها السفلي، أي الأرض التي توطأ بالأقدام.[9] المقصود في الحقيقة هو "الأم الكونية" والتي هي في حالة المغرب وشمال إفريقيا أمازيغية بامتياز. من جهة أخرى، لا يمكن فهم أسس وأبعاد هذه الصلة إلا انطلاقا من البعد السوسيوثقافي والايكولوجي للمشروع والمطلب الحقوقي والثقافي والهوياتي الأمازيغي، والإطار الإنسي لهذا الخطاب الذي يعتمد النسبية والعقلانية والتعدد.

إن التمسك بالأرض لدى الأمازيغ يمتد في الحاضر والمستقبل دون نسيان الماضي، حيث جسدت الأرض معقلا للتاريخ وموطنا للمقاومة والصمود. وعليه، منذ آلاف السنين كان ارتباط الأمازيغ بالأرض ارتباطا تسمه معاني القوة والقدسية والوجدانية. ويتبين هذا الارتباط أساسا في استمرارية الأمازيغ لغة وثقافة وشعبا وتاريخا، في وطن عرف أكبر وأبشع أنواع الغزوات والاستعمار ومحاولات الإبادة والتصفية.

وإلى عهد قريب، كان تاريخ الأمازيغ يدرَّس بأسماء الشعوب المستعمرة له، مثل فترة الوندال والبيزنطيين والرومان وغيرهم... وأمست بذلك شمال إفريقيا مرتعا للشعوب المحتلة وليس وطنا يقطنه شعب أصيل. وقد تختلف قراءات وتأويلات التاريخ حسب الخلفيات والأيديولوجيات السياسية، ولكن المؤكد أن تاريخ الأمازيغ (الذي تمّ الزجّ بجزء كبير منه في غياهب النسيان نتيجة السياسات الثقافية المُنحازة التي كانت تقود المغرب على سكّة أحادية، ألا وهي سكّة العروبة والإسلام[10]) لم تكتبه أياديهم ولا عقولهم، ومن سوء حظهم أن تاريخهم كتبه الآخر، أو كتب بعقلية الغير، فكل ما وصلنا من متون ونصوص مصدرية منذ القدم كتب بلغة الشعوب الأخرى غير لغتهم، سواء تعلق الأمر بالفترة التي سبقت دخول الإسلام أو بعدها.

---

[9] الحاحي رشيد، "الهوية والأرض في خطاب الحركة الأمازيغية"، ماروك بريس، 2013.

[10] زروال محمد، اضاءات حول الفيلم الأمازيغي، منشورات مهرجان إسني ن ورغ، أگادير، 2013.

وكنتيجة بديهية لذلك، ماذا نجد ؟ نجد أن تاريخ *ايمازغن* هو تاريخ مقاومة بامتياز. وبعيدا عن بعض الطروحات المتعصبة والانفصالية، نستطيع أن نثبت أن في أعماق كل مغربي مهما كان لسانه وانتماؤه الثقافي جزء لا يتجزأ من روح تمازيغت، من شخصية المغربي الصميمي : الرجل النبيل الحر، ذلك الفارس المغوار الذي يأبى الظلم،ذلك الإنسان الذي حتى إن لم يجد ما يأكله فهو لا ينسى إكرام الضيف، ذلك المسافر الذي يقطع الجبال والوديان والبحار ويتغرب في البلدان، لكنه دائما يعود، كما أثبت التاريخ دائما، إلى الجذور، إلى الوطن الأم.[11]

وهكذا، على مستوى اللقطة المتتالية الأولى التي تدوم 57 ثانية، نجد أن الكاميرا تصور جبال الأطلس المكسوة قممها بالثلوج انطلاقا من زاوية نظر[12] تناسب رسائل الشموخ والعظمة المراد تبليغها للمشاهد، ويتعلق الأمر بإطار "الغطسة"[13]. ولنستمع الآن إلى صوت الراوي وهو يمتدح شموخ الجبال والإنسان في الأطلس الكبير :

الأطلس الكبير، عنوان المغرب، رمز الشموخ والخلود، معقل التاريخ، موطن المقاومة والصمود، جبال الأطلس الكبير حيث تعانق الأرض السماء، فتكلل هاماتها دررا ثلجية مرصعة ناصعة، مع كل همسة هواء عليل،مع كل همسة شعاع سليل، تذوب فتراق عيونا من سلسبيل، تروي الأرض فتحييها بعد ممات، وتسقي الإنسان فتمده بالأمل في الحياة، هنا حيث تتشابك الأحداث وتتشابك الذكريات صورة لالتحام الإنسان وتشبثه بالأرض، تناغم ألف مع مرور الزمن معزوفة رائعة، نسجتها الطبيعة فانعكست أنغامها على أديم هذه الأرض، وطبعت نبراتها قسمات هذا الإنسان، فاكتملت الصورة وتجسدت الألحان وامتزج الإنسان بالزمان والمكان.

---

[11] عامري مهدي، "مغربنا والتوازن اللغوي"، هسبريس، مارس 2015.
http://www.hespress.com/writers/257483.html

[12] Angle de vue.

[13] Plongée.

موضوعات الوثائقي المدروس

يتعرض الوثائقي المدروس، في حدود 24 دقيقة، إلى مجموعة من الموضوعات[14]، يمكن تلخيصها على النحو التالي :

1-تصوير طقوس عيد الأضحى لدى قبيلة آيت مرغاد

2-أعمال الطبخ المرتبطة بهذه المناسبة وعلاقات التعاون والتكامل الأسري والاقتصادي بين الرجل والمرأة

3-وصف حياة الرحل القاسية بنشاطها الاقتصادي المرتكز أساسا على الاحتطاب والرعي والمتوارث أبا عن جد، والوقوف على نزوعهم الدائم إلى التنقل بحثا عن الماء والعشب

4-التركيز على عمل المرأة القروية المتسم بصعوبته ومشقته

5-علاقات الرحل النفعية بالطبيعة ونشدانهم لعيش كريم أبرز ما يميزه الاستقرار وإمكان تمدرس الأبناء

إن التحليل السيميائي، للوثائقي المدروس يفيد، بلا شك، أنه ينتمي للتيار السوسيولوجي. هذا التيار يعطي للمخرج مكانته الخاصة وموقعه لكي يدلي برأيه عبر تعاليق مقروءة. إلى جانب ذلك فإن الأصوات المتداخلة في عملية السرد الفيلمي هي عربية فصحى تعكس صوت الراوي، أمازيغية هي صوت السكان المحليين المدلين بشهاداتهم، وعناوين فرعية لترجمة هذه الشهادات من سياقها الأمازيغي الأصلي إلى العربية. إن ما يمكن التنبيه اليه أيضا هو اعتماد الوثائقي على الملاحظة بالمشاركة[15] / المعايشة كأسلوب لتجميع المادة الخام لهذا العمل.

---

[14] Thèmes.

[15] L'observation participante.

إن الملاحظة بالمشاركة تجعل الباحث في بداية دراسته الميدانية يواجه مشكلة الدور الذي يجب أن يؤديه في مجتمع الدراسة للحصول على البيانات والمعلومات الصحيحة،حيث أن وجود الباحث في عشيرة أو قبيلة ما تدفع الأفراد موضع الملاحظة إلى تغيير سلوكهم العادي أو إلى الإدلاء بأقوال تعبر عن الواقع وذلك لشعورهم بأنهم خاضعون لملاحظة غيرهم.

ويحدد العلامة (ايفانز بريتشارد) شروط نجاح عملية الملاحظة بالمشاركة في الانثروبولوجيا الاجتماعية في الآتي :

-أن تسبقها مرحلة تخصص ودراسة نظرية كافيه في الانثروربولوجيا عامة وعلم الاجتماع خاصة فيكون على الأقل قد حصل الباحث على درجة جامعيه أولى في أحد فروع العلوم الاجتماعية قبل الدراسة الميدانية وتطبيق الملاحظة بالمشاركة.

-أن يقضى الباحث فترة كافية في مشاركة أفراد المجتمع موضوع الدراسة في معيشتهم ويجب أن لا تقل الفترة عن عام ولاشك أن تحديد الفترة الكافية يرتبط بعوامل متعددة مثل حجم المجتمع وطبيعة المشكلة المراد دراستها.

-أن يكون الباحث طوال فترة الملاحظة على صلة وثيقة بالأهالي عن طريق اشتراكه في معظم جوانب حياتهم الاجتماعية.

-أن يستخدم الباحث في حديثه مع أفراد مجتمع الدراسة لغتهم الوطنية ولا يستخدم المترجم لفشل المترجم كثيرا في نقل الأفكار والمعاني بالدقة الكاملة.

-أن يدرس الباحث جوانب الحياة الاجتماعية كلها لفهم البناء الاجتماعي وتحديد وظائفه.

-لابد من توفر نوع معين من الشخصية والمزاج فبعض الناس لا يستطيعون تحمل مشاق العزلة عن وطنهم الأصلي فغالبا تكون الحياة في مجتمع الدراسة قاسية كالظروف غير الصحية في المجتمعات البدائية مثلا.

–أن يتخلى الباحث عن قيمه وثقافته بقدر المستطاع حتى يتمكن من تحقيق الملاحظة الموضوعية.

–أن يمتلك الباحث مهارة أدبية تتلخص في نقل البناء الاجتماعي إلى لغته هو ووصف ذلك البناء وتحليله فعليه أن يبين ويشرح معنى الظواهر الاجتماعية التي لاحظها وان يبرز هذا المعنى بوضوح في صور تجارية أخرى ويقتضى ذلك مهارة في إدراك الصيغ والنماذج اللغوية وتميزها فالمهم أن يكون ذلك الباحث قادرا على التعبير والكتابة بلغة واضحة سليمة.

الوثائقي المدروس والملاحظة بالمشاركة

في الوثائقي الذي بين أيدينا تم تبني الملاحظة بالمشاركة بشكل ذكي وناجح، بحكم أن دليل فريق التصوير كان أمازيغي اللسان، بل أكثر من ذلك ابن المنطقة وعلى علاقة قرابة بالأسرة المستضيفة. إن ذلك بالضبط ما يؤكده الراوي قائلا *:* "السيد باحو ايدير دليلنا في الرحلة أوصلنا إلى عين المكان وعرفنا على أفراد الأسرة، لكونه صديقا لها لم يجد حرجا في أن يدخلنا إلى مقر إقامة الأسرة ويهيئ لنا الشاي، عربونا لحسن الضيافة والترحيب".

إلى أي حد وفق الملاحظ بالمشاركة، أي دليلنا السياحي، في لعب وإتقان هذه الأدوار ؟

إن التحليل السيميائي لخطاب الوثائقي المدروس يدل على أن ساكنة قرية تامناتوشت وصفت بأدق التفاصيل ودون أي حرج يذكر كثيرا من تفاصيل عيد الأضحى كما تحتفل به، إلى جانب مظاهر أخرى مهمة من حياتها اليومية. فها هي ذي أصوات ساكنة القرية المعزولة تفصح عما يختلج في وجدانها في علاقتها بالأرض ومفاهيم الأسرة والعمل والتضامن والأحلام والتطلعات. ها هي ذي عائشة

المستكينة تحت خيمة بسيطة منسوجة من شعر الماعز تبادر كربة أسرة بتحضير خبز العيد، وتساعدها في ذلك بنات أخ زوجها اللواتي يعشن معها تحت سقف واحد منذ وفاة أمهن.

ها هي ذي عائشة نفسها المتشبثة بعادات وتقاليد أسلافها أبت إلا أن تقدم لأسرتها وجبة خارجة عن المعتاد تميز هذا اليوم... ها هي ذي عائشة قد شبت على هذا النمط من الحياة وحرصت على التمسك بعاداتها محاولة التوفيق بين الاعتناء بأسرتها من جهة وبين متطلبات الحياة وسط هذه البيئة القاسية من جهة أخرى. ها هم سكان القرية يعترفون:

ليلة ما قبل العيد نهيئ طعاما خاصا بالمناسبة، وهو عبارة عن طعام الكسكس باللحم والسمن، ونعد الحناء لطلاء أيدي أبنائنا. صباح العيد، نوقد النار لتسخين ماء الاغتسال، بعد أن نغتسل ويغتسل الأبناء نضع الكحل في أعيننا، ثم نشرع في إعداد طعام الفطور. بعد تناول الفطور وتوضيب الخيمة يتوجه الرعاة بالقطيع نحو المرعى، ويبقى رب الأسرة لنحر الأضحية. إننا نفرح بقدوم العيد، فهي مناسبة نتبادل أثناءها الزيارات مع الأسر المجاورة.

ها هو ذا باسو يستفيض في وصف حياة الرحل قائلا:

نحن قوم رحل نعيش حياة قاسية، نقيم بالمكان 3 أو 4 أشهر، حتى إذا ما حل به الجفاف واشتد الحر انتقلنا إلى مكان آخر. إن الجفاف يدفعنا أحيانا إلى النزوح إلى قبائل بعيدة، حتى إذا حل العيد عدنا إلى مواقعنا، وهكذا ينشأ أبناؤنا لا يعرفون غير الرعي والاحتطاب وجلب الماء أحيانا من أماكن بعيدة. لقد نشأت على حياة الترحال منذ طفولتي، كنت أساعد والدي في الرعي، لقد كنت راعيا ماهرا، أعتني بالقطيع وأعيده سالما مهما كان.

ها هو صوت آخر يعترف :" إن الرحل أناس متعاونون، فإذا كانت هناك خيام متجاورة فإن رجالها يتعاونون على ذبح أضحياتهم. لما ننتهي من مراسيم النحر نجلس لاحتساء الشاي وتناول اللحم المشوي حتى المساء فيعود كل إلى خيمته ".

وأخيرا، وليس آخرا، ها هي ذي أحلام الرحل تترجمها الكلمات التالية:

إن حياة الرحل شاقة ومضنية. ولو خيرت لاخترت غيرها، نريد مساكن قارة ومدارس لتعليم أبنائنا. أريد أن يتعلم حفيدي ليصبح معلما ويخرجنا مما نحن فيه. أبناؤنا يسيرون على نهجنا فلا عمل لهم سوى مساعدتنا في الرعي وجلب الماء والاحتطاب. هذه حرفتنا التي سيرثونها من بعدنا.

إن هذه الشهادات تعكس بالفعل جانبا مهما من حياة الرحل الأمازيغ التي يغلب عليها الشقاء ومكابدة الصعاب، فكان عليهم جراء ذلك أقلمة أنفسهم مع نمط عيش الترحال والتنقل، وصهر ذواتهم مع معطياتهم المجالية، ومؤهلاتهم الجغرافية، التي ظلت علامة بارزة في سيرورتهم التاريخية، وبلورة سماتهم الشخصية.

إن الرحل الأمازيغ أدركوا قيمة مفهوم النظام وأهمية الزمن والمكان في كل صغيرة وكبيرة. فكان عليهم تنظيم مواسم الانتجاع وضبط مواقيت الترحال والتنقل، فراكموا في هذا المضمار جملة من الأعراف التي يسيرون على هديها، والتي تؤطر كيفية الاستعداد وتأهب القبائل المرتحلة من أجل إعطاء انطلاقة موسمي الانتجاع الشتوي والصيفي، حيث تكون هذه اللحظة مدهشة، وغاية في الأهمية؛ لأنها أساس النجاح، أو فشل رحلة الموسم بكامله، نظرا إلى كونها تحمل في طياتها قيم مجتمع الرحل بعاداته وتقاليده ومعتقداته وقوانينه وتشريعاته؛ إذ يستوجب الأمر، كما يوضح محمد ستيتو[16]، إحضار أصحاب الخبرة في تحديد المجالات الخصبة، ونقط الماء الكافية، مع مراعاة الجوانب الأمنية الضرورية.

---

[16] ستيتو عبد الله، "مساهمة الرحل في الحفاظ على الهوية الأمازيغية"، جريدة العلم، 19 نونبر 2008.

إن عناصر اللغة السينمائية في الوثائقي الذي حللناه، تقتصر على عملية النقل المباشر وتصوير الأفعال دون إمكان التحكم فيها، واللافت للانتباه أيضا هو ابتعاد الوثائقي عن السقوط في كليشهات التمثل الفلكلوري. فعلى مستوى القصة المحكية، فإن التعامل تم مع الواقع المعاش غير المسيطر عليه، وتم الاعتماد على كل ما حقيقي وعياني من شخصيات وأماكن وأفعال، فلا وجود للرقصات الشعبية، وثمة غياب للتعدد في الأغاني والأهازيج، اللهم أغنيتان أو ثلاث استعملت دون إطناب أو تكرار ممل في تأثيث الخلفية الموسيقية[17] للوثائقي. إن هذا الإختيار السينمائي يعكس بجلاء مقصدية صاحبه في التعامل مع الشخص الأمازيغي أولا وقبل كل شيء كإنسان يمتلك وجودا وكرامة وسلسلة من الأحلام والتطلعات تؤسس لكينونته، وتنأى بها عن كل أشكال التعبير الفلكلوري وأحكام القيمة الجاهزة.

المراجع

الحاحي رشيد، "الهوية والأرض في خطاب الحركة الأمازيغية"، ماروك بريس، 2013.
http://www.marocpress.com/hespress/article-187068.html

الدليمي مروان ياسين، "عرض كتاب : سينما الواقع،.دراسة تحليلية في السينما الوثائقية للناقد كاظم مرشد السلّوم"، كتابات، 2013.
http://www.kitabat.com/ar/print/8934.php

بلوش محمد، الفيلم الأمازيغي. أسئلته ورهاناته، منشورات مهرجان إسني ن ورغ، أگادير، 2013.

حمداوي جميل، " السينما الأمازيغية بالمغرب بين الكائن والممكن"، 2014.
http://almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/83516.html

[17] Arrière plan musical.

حمداوي جميل، " قضـايا الفيلم الأمازيغي ومشاكلـه"، دنيا الوطن، 2009.
http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2009/12/11/182361.html
زروال محمد، اضاءات حول الفيلم الأمازيغي، منشورات مهرجان إسني ن ورغ، أگادير، 2013.
ستيتو عبد الله، "مساهمة الرحل في الحفاظ على الهوية الأمازيغية"، جريدة العلم، 19 نونبر 2008.
عامري مهدي، "ذاك الزين اللي فينا"، هسبريس، ماي 2015.
http://www.hespress.com/writers/265086.html
عامري مهدي، "مغربنا والتوازن اللغوي"، هسبريس، مارس 2015.
http://www.hespress.com/writers/257483.html
ناصر ونوس، "صناعة الأفلام الوثائقية، من الفكرة إلى الشاشة"، 2009.
http://doc.aljazeera.net/DocGallery/Media/Documents/2009/10/4/200910495815234734.pdf

صورة المرأة في السينما الأمازيغية

منير **البصكري**[1]

لا شك أن السينما الأمازيغية المغربية، قد عرفت انطلاقة خجولة منذ ثمانينيات القرن الماضي. لكنها فيما بعد، بدأت تبحث عن وجودها وهويتها وكينونتها على الرغم من المثبطات والعوائق التي ما تزال تقف دون تحقيق تنميتها وتطورها. ومع ذلك، نلاحظ من حين لآخر بعض النوعية والتحسن في الأفلام الوثائقية الأمازيغية، مما بوأها نجاحا يمهد لتقدمها وتطويرها مستقبلا. ومن المعلوم أن الأفلام الأمازيغية في المغرب، ظهرت ـ كما أسلفنا ـ منذ الثمانين من القرن العشرين، مع أول فيلم أمازيغي هو "تامغارت وورغ" امرأة من ذهب، لمخرجه الحسين بيزكارن عام 1989،[2] ثم بعد ذلك، توالت الأفلام الأمازيغية، حيث بدأت تتناول قضايا متعددة، كالمواضيع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والدينية والرومانسية والإتنوغرافية والواقعية، إضافة إلى موضوعات أخرى، كالهجرة والكوارث الطبيعية والمخدرات والمقاومة والسحر والشعودة والهوية والحكاية الشعبية والاغتراب الذاتي والمكاني وغير ذلك من الموضوعات التي أثرت خزانة السينما الأمازيغية في بلادنا. وقد واكبت هذه الموضوعات في مجملها قضايا تخدم الإنسان الأمازيغي، وتدافع عن هويته وكينونته، وتعترف له بالحق في الحضور على مستوى الإبداع السينمائي، والحق في توثيق ثقافته والحفاظ على مقوماته، كما تستعرض أهم مشاكله الاجتماعية والنفسية والواقعية.

---

[1] منير البصكري، أستاذ باحث بالكلية متعددة التخصصات، آسفي.

[2] يرى الأستاذ أحمد عصيد عكس ذلك،إذ بالنسبة إليه، فإن بداية الفيلم الأمازيغي تعود إلى 1993 من خلال أشرطة الفيديو. أما الأفلام السينمائية، فلم تكن بدايتها إلا عام 2006.

وهكذا يبدو أن الفيلم الأمازيغي قد بدأ يشق طريقه مدشنا مرحلة جديدة بعد أن كان حضوره في السابق مرتبطا بإثبات الذات. [3] لذلك، كان من الضروري للسينما الأمازيغية من أن تنهض خاصة مع بداية العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين. وذلك راجع إلى عدة عوامل نذكر منها، مدى إبداعية الفيلم الأمازيغي، مما أتاح له المشاركة في المسابقات السينمائية بالمهرجانات الوطنية. [4] إضافة إلى عامل آخر ويتجلى في حضور الفيلم الأمازيغي ضمن لائحة الأفلام التي نالت الدعم من الدولة بقصد الإنتاج الجيد والوازن. [5] دون أن ننسى . إلى جانب ما سبق . حصول الفنانين الأمازيغ، من مخرجين وممثلين وكتاب سيناريو على بعض المكتسبات، حيث أصبحوا يحظون بوضع متقدم مقارنة مع تاريخ بداية ظهور الفيلم الأمازيغي.

وهكذا يبدو أننا فعلا في حاجة إلى السينما الأمازيغية كمشروع ثقافي متكامل ومندمجة. فهي في العموم أداة ثقافية وجمالية مهمة، قادرة على أن تقدم متعة المشاهدة للمتلقي، كما أنها قادرة على ترسيخ الهوية الثقافية لهذا المتلقي.

وموضوع صورة المرأة في السينما الأمازيغية حاضر بقوة، ويشكل قيمة رمزية دالة على العديد من التمثلات، كطبيعة وموقف المجتمع من المرأة. لن نتحدث عن المرأة كاتبة السيناريو، ولن نتحدث عن المرأة المخرجة أو... لكننا نريد الكشف عن صورة المرأة من خلال الأدوار التي تقوم بها من داخل الفيلم الأمازيغي. ونقصد بهذه الصورة هنا، ذلك البناء الذهني الذي يتم على مستوى الذاتية والرمزية والخيال. والذي يرتبط بالواقع الإنساني، من منطلق أن الإنسان بقدر ما يعي العالم المحيط به

---

3 كان ذلك مع المؤسسين من أمثال محمد مرنيش ولحسن بويزكارن ومحمد عبازي...

4 المهرجان الوطني للفيلم بطنجة، مهرجان السينما الإفريقية بخريبكة.

5 فيما يخص دعم الفيلم الأمازيغي، نشير إلى النتائج التي أسفرت عنها مشاورات لجنة الدعم لسنة 2014 فيما يخص دعم الأفلام السينمائية الطويلة والقصيرة، خاصة الفيلم الطويل "الشرف الأكبر" للمخرج، حماد بايدو.

وعيا مباشرا من خلال حضور الأشياء بذاتها في العقل، فإنه يعيها بطريقة غير مباشرة، حيث تتواجد الأشياء في الشعور عبر الصور. فنحن أمام مجال إبداعي له علاقة بطبيعة التصورات التي يتداولها المجتمع عن المرأة، كيف يستحضرها؟ هل في سياق جسدي تجاري، أم في سياق اجتماعي ثقافي وفني؟

إن هدفنا من هذه المداخلة، هو محاولة توضيح الرؤية التي تشكل صورة المرأة في السينما الأمازيغية. ولن يتحقق مثل هذا الأمر إلا من خلال معالجة معنى الصورة في الثقافة المغربية، وماهية المرأة كمفهوم مجتمعي، إضافة إلى صورة هذه المرأة في الإبداع السينمائي الأمازيغي.

لا شك أن الصورة تتشكل وفق قواعد وسلسلة من المراحل الفنية، ذلك أن الصورة بشكل عام ترتبط بالرغبة في التثقيف والتعلم والارتقاء وبناء الشخصية. ومن ثمة، فهي أسلوب إبداعي خلاق وثقافة وتربية وتهذيب. نستطيع أن نكتشف من خلالها تصورا معينا. فكل واحد منا يمكن له أن يصنع صورة عن ذاته وعن الغير. وصورة المرأة في السينما المغربية على وجه العموم، تكاد تتراوح بين التوظيف النمطي الجسدي المباشر دون توظيفات رمزية جمالية دالة ومولدة للعديد من الدلالات. ولعل طبيعة صورنا الثقافية وأنماطنا الفكرية هي من يحرك هذه التوظيفات الخاصة بالمرأة التي كرمتها جميع الديانات السماوية، بل وحتى الأساطير قد أعطتها أبعادا رمزية متعددة. فإلى أي حد يمكن انتشال هذه الصورة النمطية من أذهاننا ومن ثقافتنا عن المرأة، واعتبار التوظيف الثقافي والفني والتربوي كنمط جديد يقوي وعي المتلقي.

إن الاشتغال في السينما الأمازيغية على موضوع المرأة، دليل عل الانشغال المجتمعي بجسدها وبهويتها وبأسئلتها وبوضعها الوجودي والحقوقي والثقافي والسياسي.[6] ولا يختلف اثنان في كون الصورة التي تقدمها السينما المغربية عموما عن

---

6 حميد اتباتو، السينما المغربية، قضايا الإبداع والهوية، منشورات السلايكي، طنجة، 1999، ص. 60.

المرأة، تكاد تظهر مدى غياب المساواة الوجودية. فالمرأة ترتبط في غير قليل من الأفلام بالمطبخ وخضوعها لسلطة الزوج أي الهيمنة الذكورية. وكما أبرز بيير بورديو، فإن ما يجعل الهيمنة الذكورية راسخة في لا شعورنا لدرجة أننا لم نعد ندركها أو نضعها موضع تساؤل، هو أنها تتأسس على مثل هذا النوع من العنف الرمزي الذي يمارسه الرجال على النساء، والذي يتم تشغيله وكأنه عنف طبيعي، حيث " نجد النساء أنفسهن تحكين وضعيتهن استنادا إلى معايير الإيديولوجيا الذكورية، محرضات على انتقامهن الذاتي ". وبالاستناد إلى إحصائيات، يظهر بورديو إلى أي حد تتبنى أغلبيتهن، وبكيفية لا شعورية كليا، وجهة نظر الرجال في تقييم تصرفاتهن وطبيعتهن ومركزهن داخل المجتمع.[7] وبذلك، فإن المعالجة السينمائية لصورة المرأة في الفيلم الأمازيغي، لم تكن دائما دون منزلقات ومصاعب، هي جزء لا يتجزأ من طبيعة العمل السينمائي. فما هي الصورة التي ترسم السينما الأمازيغية للمرأة ؟ وما هي دلالات هذه الصورة وانعكاساتها على واقع المرأة في السرة والمجتمع ؟ وهل تختلف هذه الصورة باختلاف وضعية المرأة ودورها وسنها، أم أنها صورة عامة تلازم المرأة، وتنطبق على جميع النساء بغض النظر عن الاختلافات القائمة بينهن ؟ الآن وقد عرفت السينما الأمازيغية تقدما ملحوظا، أليس من الأجدر لكتاب السيناريو والمخرجين أن يغيروا نظرتهم عن المرأة، فينجزوا أفلاما سينمائية تبرز مدى قدرة المرأة اليوم على تقييم ما تتلقاه من معارف ومعلومات تدعم دورها في معاينة قضايا العصر والانفتاح على العالم الخارجي. وحين ننظر في الدور الذي تقوم به المرأة في التنمية، لا بد أن ننظر إليه في إطار التنمية الشاملة بكل أبعادها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وفي إطار التنمية المستهدفة القائمة على الأصالة والتجديد الحضاري. ومهمة السينما التي تتناول موضوع المرأة، هي تفسير إلى أي مدى تستطيع المرأة أن تشارك وتساهم

7جلبير غرانغيوم، قراءة في كتاب بيير بورديو، " الهيمنة الذكورية . كيف نحرر المرأة ؟ ترجمة محمد اسليم.

بفعالية في تنمية مجتمعها في ظل المتغيرات والتطورات التي طرأت على المجتمع، إضافة إلى إبراز ما يواجهها من صعوبات للقيام بدورها كاملا، ويعوق اندماجها والتزامها بالمشاركة الفاعلة في صناعة الحياة بكل أبعادها، بدءا من حقها الطبيعي في حرية الحركة والانتقال إلى التأثير في صنع القرار والإسهام في تحديد المسار. فالمرأة أو " تمغارت"[8] اليوم، استطاعت خلال نصف قرن من الاستقلال أن تخطو خطوات واسعة وبثبات في طريق التحرر، وأن تنتقل من وضعية الحجر والدونية إلى مستوى المشاركة الفعالة والنشاط الاجتماعي المنتج على شتى الأصعدة. فالمرأة الأمازيغية قد خاضت معركة مزدوجة، معركة التحرر، ومعركة إثبات الذات عبر الحفاظ على الهوية ورموز الأصالة المغربية العريقة.

لقد كان يعتقد بأن المضي قدما في طريق العصرنة والتحديث، يعني القطيعة مع كل ما هو أصيل. وقد برهنت المرأة الأمازيغية على عكس ذلك، بمعنى أن الأصالة هي المنطلق نحو الانفتاح على القيم الكونية، وعلى مكتسبات العصر، فنجدها قد حافظت بأشكال مختلفة على المظاهر الثقافية الأمازيغية في اللغة والحلي واللباس وعدد من التقاليد والعادات والفنون، وظلت تقوم بدور المحرك في عدد من المبادرات الثقافية والتنموية، مستفيدة من تنامي الوعي بأهمية وضرورة المشاركة في كل المجالات. إن المتتبع لغير قليل من الأفلام الأمازيغية،يجد أنها فتحت أبعادا جديدة لصورة المرأة، نذكر من ذلك مثلا،شريط : "تاونزا"[9] للمخرجة المغربية مليكة المنوك، وهو شريط واقعي، حاولت من خلاله أن تقدم للمتلقي فكرة عن شرف المرأة وهمتها، إضافة إلى الاحتفاء بالتقاليد والعادات، وبالمرأة العصامية الأمازيغية الهاربة

---

8 تعني الزعيمة، ومذكرها "أمغار" الذي يعني الزعيم.

9 تاونزا، أول فيلم للمخرجة مدته تسعون (90) دقيقة، شاركت به في الدورة 15لمهرجان الفيلم بطنجة. و" تاونزا " عبارة عن حلي فضية توضع فوق الرأس، لها أهمية كبيرة وتعني عموما، قصة الشعر المزينة بالحلي في الثقافة الأمازيغية.

من مشكلات قريتها ومجتمعها من أجل أن تعانق عالما آخر، تتنسم فيه عبق الحرية والانطلاق. وهناك أفلام أخرى، استطاعت أن تنقل معاناة المرأة الأمازيغية التي تعيش بعيدا عن كنف زوجها المهاجر، حيث تظهر قوة تقاليد المنطقة التي تنتمي إليها هذه المرأة والتي تجعلها تتذكر دائما مقامها كامرأة وحيدة وشريفة. وهي صورة إيجابية ترسمها السينما الأمازيغية للمرأة. صورة أخرى تهم المرأة في السينما الأمازيغية، ويجسدها فيلم : " زرايفا " للمخرج عبد العزيز أو السايح، حيث يجيب عن بعض أسئلة التحولات الاجتماعية التي تعاني منها المرأة. وفيلم :" زرايفا " قصة تحكي عن فلاح بسيط سيدشن خصاما مع زوجته "عائشة" ، ذلك أنه اعتمد على بعض الإشاعات من طرف جاريه : " بريك " و "حجوب"، مفادها أن زوجة هذا الفلاح تحمل بشكل يومي مؤونة لتذهب بها إلى والدتها التي تعاني من المرض. فما كان منه إلا أن طلقها لهذا السبب. تحيلنا على ما علق في المخيلة الشعبية الأمازيغية بأسطورة "عيشة قنديشة" التي ارتبطت بوظيفة الزجر والتخويف.[10] وطالما عانت المرأة من مثل هذا السلوك، إذ إن ارتكابها لأي شيء، يعرضها ببساطة للطلاق. وطالما عانت المرأة من مثل هذا السلوك، إذ إن ارتكابها لأي شيء، يعرضها ببساطة للطلاق.

لذلك، أراد المخرج إثارة هذه القضية للفت النظر إلى بعض الممارسات الشنيعة التي كانت تتعرض لها المرأة، وهي صورة مجتمعية تحمل الكثير من الدلالات، كاضطهاد المرأة وتعنيفها والهيمنة عليها. وفي الوقت الذي طلق هذا الفلاح زوجته، نجده يرتبط بأخرى، هي التي تسمى : " زرايفا " وهي امرأة شابة وجميلة، حيث ستنجب منه طفلا. واللافت للنظر، أن قدوم" زرايفا" إلى القرية، كان علامة من علامات الخصب والرخاء. لكن سرعان ما أصبحت القرية تعرف بعض الأحداث، حيث يتم الهجوم ليلا على حظائر الماشية وسرقة دجاجها، الشيء الذي تطلب تجند أهالي هذه القرية التي كانت مطمئنة ياتيها رزقها رغدا من كل مكان. فاشتدت المراقبة

10 الملاحظ أن الذاكرة الشعبية تتفنن في تخيل صور تجسدها ما بين " غولة " و " جنية".

أملا في القبض على مدبر هذه الأحداث، حيث سينتهي الأمر بالكشف عن اللغز الذي طالما حير أهل القرية، ليتعرفوا فيما بعد عن هوية الفاعل، بعد أن كانت " زرايفا" تتحول أثناء الليل إلى جسد ممسوخ. ومثل هذه الصورة، تحيلنا على ما علق في المخيلة الشعبية الأمازيغية بأسطورة " عيشة قنديشة " التي ارتبطت بوظيفة الزجر والتخويف. وهذا يبن مدى حضور المرأة القوي، إلى جانب حضورها ككائن غير مرغوب فيه، إذ إن دورها يكمن في الوظيفة البيولوجية التي تحققها. ومن ثمة، تبدو مستويات تقديم صورة المرأة في السينما الأمازيغية ذات أبعاد مختلفة نذكر منها . على حد ما أشرنا إليه في السابق . غياب المساواة، التمزق الهوياتي، الهروب من المجتمع بغية معانقة الحرية في مجتمع محافظ تتغلب فيه الذكورية التي ترمز للسلطوية.[11]

ويلاحظ أن السينما الأمازيغية ما تزال مصرة . في غير قليل من الأحيان . على اختزال المرأة في صورتها البدوية مع إظهار صور النساء القرويات في محنة العمل اليومي الذي غادره الرجال المهاجرون إلى المدن، تاركين المرأة تعاني وحدها مشاكل شظف العيش والفقر، خاصة ونحن نجد المرأة الأمازيغية أيضا في المدن، فهي رئيسة ومديرة وأستاذة ووزيرة وامرأة أعمال وربة بيت عصرية، ومحامية و... ومع ذلك، فإن معاناة هذه المرأة من الصور التنقيصية في بعض الأفلام الأمازيغية، لا يمكن اعتماده في التعرف إلى شخصية المرأة على وجه العموم. والسؤال المطروح هو، هل ستظل المرأة تتخبط وتعاني من العادات والأفكار المتوارثة والتفسيرات الفقهية المتشددة والواهية والتي ظهرت في مجتمعات العبودية التي سادت حقبة طويلة من الزمان، وتأثيرها الثقافي والاجتماعي الذي ما يزال يمارس فعله كموروث ثقافي إلى يومنا ؟ إن صورتها على هذا النحو، وعلى مختلف مستوياتها وتجلياتها، ليست هي الصورة التي يجليها الواقع كما هو كائن، بل هي بمثابة أسطورة تؤسس لما يجب أن يكون، هذه

---

[11] مثلا، الفقيه في فيلم " زرايفا " يحيل على سلطة الدين والمعرفة، كما تحيل شخصية " أمغار " على السلطة المخزنية.

الأسطورة التي تربعت على قواعد شيدتها ودعمتها تلك الأنماط التربوية التي عمقت هذا الاضطهاد وكرسته. وأي خروج عن هذا النظام المطلوب (الأسطورة) يقابل بأشد العقوبات الاجتماعية، والمقصود طبعا هي المرأة التي لا يجب أن تخرج عن سياق ما يريده لها المجتمع الذي تعيش فيه. لذلك، أصبح من الضروري أن تبلور السينما الأمازيغية أدوارا جديدة، لترسم للمرأة من جديد صورة إيجابية قائمة على تعزيز مكانتها وإعطائها الفرصة لتكون عنصرا فاعلا في المجتمع. ولعل السينما الأمازيغية بالذات قادرة على النهوض بهذه المهمة في ظل ما تعرفه من توثب بغية الرفع من مستوى الفيلم الأمازيغي والارتقاء به كما وكيفا.

المراجع

أيت باحسين الحسين، إبداعات المرأة الأمازيغية والحفاظ على الهوية المغربية، جريدة العالم الأمازيغي، العدد 94، مارس 2008.

جلبير غرانغيوم، قراءة في كتاب بيير بورديو، الهيمنة الذكورية، كيف نحرر المرأة ؟ ترجمة محمد اسليم.

حميد اتباتو، السينما المغربية، قضايا الإبداع والهوية، منشورات السلايكي، طنجة، 1999.

حمداوي جميل، السينما الأمازيغية بالمغرب بين الكائن والممكن، انظر الرابط الإلكتروني،
almothaqaf.com/index.php/qadaya2014/83516.html

العبادي الحسن، عمل المرأة في سوس، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية . 2004، طوب بريس، الرباط.

العلوي الباهي امحمد، المرأة المغربية عبر التاريخ . الطبعة الأولى، دار الثقافة للطباعة والنشر، الرباط، 1988.

لمين مبارك، المرأة العالمة في سوس، من خلال بعض مؤلفات العلامة محمد المختار السوسي، مجلة المناهل، العدد 74، أكتوبر، 2005.
المريني عبد الحق، دليل المرأة المغربية، الجزء الأول، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1993 .
محمد شفيق، لمحة عن ثلاثة وثلاثين قرنا من تاريخ الأمازيغن، دار الكلام للنشر والتوزيع، المحمدية، المغرب، 1989.

الرمز الثقافي الهوياتي في فيلم "إيطو تيتريت"

فؤاد **ازروال**

حاول فيلم "إيطو تيتريت" ملامسة مجموعة من الجوانب الإنسانية من معاناة أهل البادية الأمازيغ خلال مراحل متعددة من تاريخ المغرب الحديث، وحاول أن يدفع نحو فهم أعمق لمشاكل حياتهم اليومية في إطار ثقافي/هوياتي خاص، فجمع عددا هائلا من الرسائل والرموز والأفكار ذات مضمون نضالي في الدفاع عن الهوية الأمازيغية، بعضها تسرب إلى الأحداث دون وعي من المخرج، فتحول إلى شعارات مباشرة أو إلى صور تنسخ الواقع وتعيد إنتاجه، كما يدافع عنه أنه كان، وبعضها قدمه المخرج من زاوية اهتمامه وإحساسه الانتمائي مقترحا لمحتوياتها صيغا فنية وجمالية خاصة. وأول ما يفصح عنه فضاء الفيلم هو الرفع من قيم مجتمع البادية الأمازيغية باعتبارها إحدى دوائر الهوية الأمازيغية الأساسية، ومحاولة تفسير وجودها من خلال إثارة الأسئلة والبحث عن الأجوبة المناسبة، وعرضها عبر بعدين أو مستويين: مستوى فوقي وسطحي، له قصته وإيقاعه وأحداثه التي تتأطر بزمن تاريخي طبيعي، وبطابع البناء الدرامي بما فيه من علاقات وصراعات. ومستوى باطن وخفي له رموزه واستعاراته التي يعبر عنها بطابع خاص من التصوير، والتي تتحرك أيضا في فضاء التأمل عبر تحريك الذاكرة المكانية والتراثية والتاريخية.

وهذا المستوى الثاني هو الذي يمكن أن يميز صورة البادية الأمازيغية وقيمها عن العديد من صورها المستنسخة في الأفلام التلفزية أو السينمائية التي تناولت هذا الفضاء، لاسيما التي تعاملت معه باعتباره موضوعا مرتبطا بالنضال في

إطار الحركة الأمازيغية. كما أنه المستوى الذي يمكن من خلاله التعرف على الخيارات الفنية والجمالية التي تبناها المخرج في مقاربته للموضوع، لأن السينما جعلت من الاستعارة والكناية عناصر أساسية في تكوين الصورة[1]، وجعلت من الرمز عنصرا محورا في بنيتها.

فكيف وظف هذا الفيلم الرمز؟ وكيف عبر به عن الهوية والثقافة الأمازيغيتين؟ وما هي أهم الأشكال الرمزية التي استخدمها في ذلك؟ وهل أدت وظيفتها وحققت غاياتها؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وللوقوف على طريقة اشتغال الرمز بهذا الفيلم في بعده الثقافي الهوياتي، لابد من تفكيك بنيته من خلال تحليل نماذج محددة منها للكشف عن دلالاتها ومرجعياتها ووظائفها.

فيلم "إيطو تيتريت"

أخرج هذا الفيلم المخرج المغربي محمد أمولود عبازي سنة 2008، وهو يتحدث باللغة الأمازيغية. وحاز على جائزة أحسن تصوير في المهرجان الوطني للفيلم بطنجة في دورته العاشرة سنة 2008، والجائزة الكبرى "الزيتونة الذهبية" بالمهرجان الوطني العاشر للسينما الأمازيغية بتيزي وزو بالجزائر سنة 2010. واختير عدة مرات للمشاركة في المهرجانات الدولية للأفلام والسينما، كان أهمها مهرجان السينما بدولة قطر سنة 2010.

وتدور أحداث الفيلم ما بين سنتي 1953 و1957 بإحدى البوادي في أعماق جبال الأطلس المتوسط. وتروي قصة الطفلة "إيطو تيتريت" التي تحاولأن

[1] ماري تريز جونو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، "النسخة الإلكترونية"، ص 66.

تتحدى التقاليد والعادات وأن تتغلب على الطابوهات والمحرمات الاجتماعية. فتحاول أن تتجاوز حرمانها من الذهاب إلى المدرسة بأن تتعلم القراءة والكتابة مع صديقها الصغير "عسو"، وتحاول أن تغير وضعية المرأة الشاقة التي كانت ترى عليها والدتها ونساء القرية، وتحاول أن تثبت لغتها الأمازيغية وتدافع عنها. لكن كل ذلك سيكلفها حياتها، إذ تموت في ليلة عرسها بعد أن أرغمت على الزواج من جندي متقاعد عجوز.

وبجانب هذه القصة تدور أحداث قصة أخرى تتقاطع معها وتتشابك. وهي قصة أهل القرية الذين ينخرطون في التظاهر والاحتجاج ضد الاستعمار بعد نفي سلطان البلاد محمد الخامس. فيتعرضون للاعتقال والتعذيب وإلى الإجبار على التجنيد للحرب الهند الصينية. ويتعرض خلالها أيضا زعماء القبائل للترهيب والمضايقة خاصة البطل أب الطفل "عسو".

وسعت هاتان القصتان إلى أن تتعرضا إلى العديد من الموضوعات الأخرى من خلال تسلسل السرد وتعاقب المواقف، منها تعايش الديانات في المجتمع المغربي لاسيما اليهودية والإسلام، ومشاركة كل مكونات المجتمع في المقاومة ضد الاستعمار، والدفاع عن مسألة الهوية الأمازيغية وثقافتها وأهميتهما بالنسبة لسكان البادية.

إلا أن أهم ما يمكن ملاحظته في الفيلم هو أن هناك تركيب رمزي للقصتين الأساسيتين، بحيث قد تبدو إحداهما صورة أو انعكاسا للأخرى. فقد تكون قصة الفتاة "ءيطو"، بسعيها إلى الانعتاق وإلى التحرر من التقاليد والأعراف التي تحرمها من حقوقها في التعلم والخروج إلى الحياة، رمزا للشعب المغربي الذي كان يقاوم من أجل الاستقلال ومن أجل التخلص من براثن الاستعمار الخبيثة. أو قد تكون القصة الثانية هي الرمز للقصة الأولى.

وبذلك يكون بناء الموضوع العام للفيلم، هو بدوره، قائما على بعد ترميزي شامل يحرك ويشغل آليات التأويل والتفسير لدى المشاهدين.

لعبة البيت الطيني والرمز المتحرك

ينفتح السرد الفيلمي، أول ما يبدأ، على مشهد طفلة وطفل يلعبان إحدى اللعب التقليدية في البادية: لعبة البيت الطيني ودمى القصب، والتي قدمت على أساس مجموعة من القواعد، أهمها:

– أنها رمز من الرموز الثقافية والهوياتية الأمازيغية، لأنها تنتمي إلى التراث التقليدي الشفوي الأمازيغي. ورغم أن هذا اللعبة هي لعبة إنسانية معروفة وشائعة لدى الأطفال عند كل الشعوب وتقوم ممارستها على المحاكاة أو التقليد الذي يتصل بتمثيل الأدوار، وإعادة تمثيل الوقائع[2]، فإنها تدخل في ما استقر في الذاكرة الجماعية على أنها من نماذج أو علامات الهوية والثقافة الأمازيغيتين الخالصتين بسبب تكرارها وانتشارها.

– أنها علامة سردية تساهم في بناء المعنى العام لموضوع الفيلم والإيحاء به، أي أنها تمثل أو تلخص بشكل استعاري تطور الأحداث ومساراتها، وتحتضن آمال الشخصيات الرئيسية وإحباطاتها. إنها رمز للوطن في حالات استقراره وتوتراته وتحولاته، وبذلك تكون وفق تعريف بيرس للعلامة «هي شيء ما يمثل شيئا ما، بالنسبة لشخص ما، بهيئة ما، أو بإمكانية ما» [3].

---

[2] سوزانا ميلر، سيكولوجية اللعب، ترجمة حسن عيسى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 120، ديسمبر 1987، ص 184.

[3] C.S.Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Ed Seuil, 1978, p 126.

وتماشيا مع التطور السردي في القصة المقابل للتطور التاريخي الواقعي لأحداثها . من سنة 1954 إلى السنوات الأولى بعد الاستقلال . ستتحول اللعبة من بيت طيني صغير إلى عشة من قصب. وفي هذه العشة . بعد ذلك . ستتبلور الدلالات الرمزية وتتغير، وستدخل في شبكة من العلاقات التفاعلية مع الرموز الأخرى، فتنفتح على إمكانيات تأويلية متلاحقة انطلاقا من نشاطها وتعالقاتها مع باقي العناصر الحية والمتحركة من السياق، وجسدت رغبات ومعان متعددة.

كثيرا ما كانت الصورة تعود إلى هذه العشة في لقطات قصيرة باعتبارها مكان التلاقي أو الالتقاء الوحيد بين الفتاة "ءيطو" والفتى "عسو" بطلي الفيلم الموثوقين بوعد الزواج من قبل أهليهما مستقبلا. لذلك فهي، أول ما تكون، رمز للبيت الأسري المنتظر في البادية الأمازيغية وعلامة على حلم الطفلين الذي بدأت تجلياته الأولى مع لعبة البيت الطيني لما كانا يقسمان باللعب أدوار العيش والمسؤوليات.

واحتوى هذا الرمز على درجة من الدينامية والحركية بتحولاته الدلالية من خلال علاقاته مع الرموز الأخرى أو مع الموضوعات المثارة في فضائها، فبها تجسدت أحلام جيل بكامله قبل الاستقلال، وفيها بدأت الفتاة والفتى تعلم أولى الحروف في الكتابة والقراءة وجعلاه بديلا عن فضاء التعلم بالمسجد عند الفقيه، وفيها بدأ الحديث عن اللغة الأمازيغية وكتابتها التيفيناغ اللتين هما من أهم العناصر الأساسية للثقافة والهوية الأمازيغيتين، وبها نشرا لأول مرة صور الزعماء الوطنيين والعلم الوطني علنا بعد أن ظلت تنتقل سرا في القرية.

ومن خلال هذه التحولات وتشكلاتها كان هذا الرمز غالبا ما يرد في صيغة علامة ميتاسردية أو ميتاحدثية[4] تسند حدثا ما أو تعلق عليه، كما هو الشأن بالنسبة

---

[4]. جيرالد، برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، مصر، ميريت للنشر والمعلومات، 2003، الطبعة 1، ص 109.

لبضع الإيحاءات أو المعاني المتعلقة بقضيتي التعليم واللغة الأمازيغية. فهو. مثلا . كان يسند ما دار من أحداث وأحاديث وما ظهر من علامات تحيل إلى اللغة الأمازيغية وحروف كتابتها : حرف الدال المكتوب بالتيفيناغ في لوحة ببيت الفقيه، وحروف التيفيناغ المرسومة فوق جدار بالمعتقل، ومحاولة كتابة الرسائل باللسان الأمازيغي من لدن بعض النسوة. ويعلق بطريقة غير مباشرة على التعليم التقليدي بالمسجد وطرقه في الحفظ الحرفي والعقاب الجسدي، لما يقدم صورة أخرى من التعلم القائم على الرغبة والمبادرة الفردية من لدن الفتاة/البطلة.

لكن أهم ما يقدمه هذا الرمز في هذا الصدد هو تدخله لتغيير مسار رمز آخر أكثر حضورا منه وأقوى دلالة وأهمية في الفيلم، ألا هو رمز المقاومة الوطنية المجسد في العلم وصور الزعماء الوطنيين التي ظلت تتنقل عبر أطوار السرد في القرية بسرية وتكتم: تنتقل مخبأة في غطاء ملفوف، تحت إزار امرأة بكماء، من خلال فتحة مظلمة إلى حانوت البقال، بسرعة في الأزقة الخالية، موضوعة تحت أفرشة البيت. لكن الطفلين فرشاها في كل أنحاء العشة، وزينا بها الأرضية وبعض الأقصاب الجانبية، ثم تأملاها في إعجاب وفخر. لعل الأمر، على مستوى الترميز، يتعلق بالأحلام والآماني الواسعة التي كانت معقودة على الاستقلال من لدن جيل المرحلة. ويؤشر على ذلك التغيير الذي سيمس عناصر هذا الرمز بعد الاستقلال على مستوى حضورها في الصورة وعلى مستوى مساهمتها في الأحداث.

بعد الاستقلال مباشرة، تختفي العشة من الصورة، ولن يظهر منها إلا جزء جانبي مرات قليلة في بعض الأحداث الهامة كما في موكب عرس حزين يخرج من بيت الفتاة. وتنسحب أيضا من الأحداث إذ تنتهي اللقاءات المعتادة بها بين الفتاة

يعرف هذا القاموس العلامة الميتاسردية بقوله : «علامة تشير إلى إحدى الشفرات، أو إحدى الشفرات الفرعية، التي يدل على أساسها السرد، علامة مسندة إلى علامة أخرى تعد عنصرا في الشفرة المؤطرة للسرد الذي يظهران فيه معا».

والفتى. أما الفتى والفتاة اللذان كانا يملآنها بالأحلام والآمال، فمضيا في طريقين مختلفين مناقضين لكل ما حلما وآملا به : تتزوج الفتاة مرغمة من لدن أمها برجل عجوز فتموت يوم زفافها، ويغادر الفتى القرية مكسور الخاطر مجروحا. ولا شك أن كل هذا يجسد الخيبات والانكسارات الكبيرة التي مني بها هذا الجيل بعد الاستقلال، ويجسد موت الأمنيات الكبيرة في بناء وطن مستقل وعادل.

ويقوي هذا التغيير مجيئه في سياق عام من التحولات والتغيرات في إشارات أخرى في النص، إشارات قوية الدلالة والإيحاء منها : تغيير الفقيه لزيه التقليدي المعروف بزي عصري، ممثلا في بذلة وطربوش، وتحول الفقيه إلى معلم للغة العربية بقسم مدرسي، واستبدال مكان الالتقاء بين الصبيين من العشة إلى العراء فوق إطارات مطاطية. لقد كانت هذه الإشارات بداية انحدار نحو التخلي عن التقاليد والعادات الأصيلة، وانحدار نحو الانسلاخ عن الجذور.

فهذا الرمز الذي بنيت دلالاته ومعانيه على أصل لعبة تقليدية بالأرياف الأمازيغية "بيت الطين والدمى القصبية"، هو نفسه، بعد امتداد واختراق لسياقات دلالية متعددة، ينتهي إلى مجرد جزء منسي ومهمش في السرد الفيلمي في الأخير. يبدأ بسيطا معبرا على حلم عاد لطفلين في البادية الأمازيغية، ثم يتطور ليكسب طاقة تعبيرية متجددة تقول أشياء كثيرة من خلف حجاب الإيحاء القوي من خلال ارتباطاتها الجانبية بالشخصيات والأحداث وتفاعلها معها، حتى أن غيابه أو سكونه في آخر مشاهد الفيلم أصبح بدوه ذا دلالة عميقة لا يمكن القبض عليها إلا من خلال البحث فيما وراء المعنى.

وتشتغل المعاني الثقافية والهوياتية الأمازيغية داخل هذا الرمز في دائرة من العلاقات مع عناصر السرد والفضاء والتاريخ، لاسيما عنصري المقاومة والبادية. وتتشكل في نظام دلالي متعدد المرجعيات قائم على التحولات والصدامات

الأيديولوجية والاجتماعية التي تمنحها قدرا واسعا من الديناميكية والكثافة، وقدرة كافية على الإيحاء بأبعاد وأفكار متحولة ومتجددة.

التيفيناغ أو الرمز الإشارة

استخدم الفيلم مجموعة من الرموز الهوياتية والثقافية التي تنحصر دلالاتها في مجال محدود، ولا تمتلك فعالية الانفتاح ولا فعالية التجدد والإيحاء الشامل. هي رموز متواضع عليها، من الناحية الثقافية والإيديولوجية، على أنها تعبر عن موضوعها دون إمكانيات كبيرة في التأويل والتفسير، فتنحدر بذلك إلى مستوى الإشارة التي يرى فرويد أنها تعبير عن شيء معروف ومحدد المعالم بوضوح.

ومن أهم هذه الرموز/الإشارات "حروف التيفيناغ" التي ظهرت مرتين خلال أحداث الفيلم، وتم تركيز الصورة عليها. ولهذه الحروف دلالات قوية في التعبير عن الهوية الأمازيغية وثقافتها، لاسيما بعد أن كانت موضوع حرب أكسبتها أبعادا إيديولوجية وهوياتية وثقافية عميقة فيما ما اصطلح عليه، في الحركة الأمازيغية، بمعركة الحرف. وذلك «بعد المصادقة الملكية على قرار المجلس الإداري للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية باعتماد الحرف الأمازيغي التيفيناغ كحرف رسمي لكتابة وتدريس الأمازيغية[5]» .

إلا أن توظيف هذا الرمز لم يكن ذا فعالية، ولم يكسب موضوعه تكثيفا ولا إمكانيات للتطور والتأويل المنفتح والمتعدد. فهو كان خلوا من أي امتدادات في الأحداث، ولم يخلف أي آثار على الشخصيات في سلوكاتهم ومواقفهم. وربما كان ذا أثر عكسي، أثر مشوش وغير منسجم مع سياقه وسياق الموضوع العام للفيلم.

---

[5] محمد، بودهان، "من معركة الحرف على معركة تيفيناغ"، جريدة تاويزا، المغرب، العدد71، مارس 2003، ص 1.

لقد ظهرت أولى عناصر هذا الرمز في لوحة معلقة ببيت الفقيه، ظهرت في شكل حرف الدال الذي هو حرف عطف بعد حرف العطف في اللغة العربية الواو، وفي شعار يقول : دين ودنيا. وهذا الظهور في هذا الفضاء أو السياق: بيت الفقيه وفي مرحلة ما قبل الاستقلال، خلق مسافة فارقة بين المعنى الذي أراده المخرج وبين الذي سيفهمه المشاهد، والتي ستولد لديه شكا أو قلقا سلبيا بسبب مخالفة موقع الرمز لمعرفته بظروف السياق والفضاء كلما استعان بها للتفسير أو الفهم الذي يقوم، في الأساس عادة، «على مجموعة من المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق الرموز واكتشاف معانيها»[6].

ولإن إدراك معنى أي رمز أو أي وحدة من الوحدات الدلالية لا يقع إلا في مجاورة وحدات أخرى بمعانيها ودلالاتها[7]، فإن من الصعب بناء معنى محددا وواضحا لهذا الحرف المعزول. فهو غير مسنود بأي معطى سياقي ثقافي أو إيديولوجي أو تاريخي.

والأمر نفسه يتكرر مع الظهور الثاني لهذا الرمز/الإشارة في صورة لمجموعة من حروف التيفيناغ على جدار معتقل خاص برجال المقاومة خلال الخمسينيات المنصرمة. إذ يمكن التساؤل عن أي علاقة ممكنة بين المقاومة الوطنية في هذه المرحلة وهذه الحروف، خاصة وأنها، أي هذه الحروف، قد رسمت بالشكل الذي اقترحه المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وتم ترسيمه سنة 2003م. الشيء الذي لا يستقيم والسياق التاريخي لأحداث الفيلم التي تجري خلال العشرية السادسة من القرن الماضي كما أعلن عليه منذ المشهد الأول.

---

[6] سعيد، علوش، هيرمينوتيك النثر الأدبي، بيروت، لبنان، منشورات دار الكتاب اللبناني، 1985،الطبعة1، ص 53.

[7] حسان، تمام، الأصول، الدار البيضاء، المغرب، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، ص 332.

وربما قد فطن المخرج إلى هذا المأزق أو هذه المفارقة لما جعل الفتاة والفتى وهما يتعلمان الكتابة في العشة يخطان على التراب أو الأوراق بالحروف العربية بدل حروف التيفيناغ، رغم أن حديثهما كان لا يخلو من تكرار عبارات الدفاع عن الأمازيغية وثقافتها.

قد تكون الغاية من استخدام هذا الرمز هو سعي المخرج إلى ربط المقاومة في الجبال بالهوية والثقافة الأمازيغتين. ويمكن تعزيز هذا التفسير بقرائن متعددة مجاورة كوضع صورة الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي ضمن صور الزعماء الوطنيين للمرحلة، والتأكيد اللفظي على الكتابة بالأمازيغية وتعلمها في بعض الحوارات، وتداول موضوع المقاومة في بعض الطقوس أو العادات الأمازيغية منها رقصة أحيدوس وإنشاد تماوايت. لكن هذه القرائن نفسها، لا ينسجم أغلبها مع الوقائع التاريخية، وتبدو مقحمة ومحشوة قسرا ضمن الأحداث وضمن النسق الرمزي الذي يشملها، مما يزيد من تغريب الرمز الأساسي "حروف التيفيناغ" والتشويش على عملية تفسيره أو فهمه في إطار التلقي والاستهلاك.

إن عملية تفعيل المعنى في هذا الرمز وتنشيط تدليله تبدو ذات صعوبة بالنسبة للمتفرج، لأن اشتغالها في إطار التداول ينزاح عن الحدود المنطقية والثقافية للسياق التاريخي الواقعي المقترح لموضوع الفيلم. كما أن تجاور هذه العلامة مع علامات ورموز أخرى هي أيضا تنزلق، في بعض جوانبها، إلى تأويلات مشوشة تاريخيا وإيديولوجيا لا يسمح بخلق معنى ناضج ومكتمل في ذهن المتلقي.

إن هذا الرمز يفتقر إلى البعد التأملي، لأنه يفتقر، في الأصل، إلى حركة في المعنى والتداول وإلى الاشتغال الحيوي والمتناسق لأجل خلق إيحاءات منطقية أو منسجمة تساعد المشاهد على تحقيق إنجازات واضحة في مجال التأويل. إنه أيقونة تكتفي بإعادة إنتاج شكل وخصائص ما تجسده أو تمثله في الواقع، أو أنها، كما يقول إمبرتو إيكو، .«تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية،

وتسمح بتكوين بنية إدراكية تمتلك، في علاقتها بالتجربة المكتسبة، الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية»[8].

[8] عابد، عبد الحميد، "مفهوم الأيقونة في السيميائيات"، الموقع الإلكتروني: www.arabsgat.com يوم 14 أبريل 2015.

خاتمة

إن فيلم "إيطو تيتريت" ينخرط بقوة في الدفاع عن الهوية الأمازيغية وعن القيم الاجتماعية للبادية الأمازيغية في إطارها الوطني الإيجابي، ويترجم هذا الانخراط بتلك الصور الكثيفة للمشاهد الطبيعية لجبال الأطلس التي مرت بها كاميرا التصوير، وبتلك المشاهد التي صورتها الكاميرا في خضم الأحداث وهي تركز على بعض الحرف والطقوس والفنون كنسج الزربية ورقصة أحيدوس. كما ترجمتها أيضا بتلك المحاولات الجادة في خلق مجموعة من الرموز البصرية التي تتحدث بلغة القضية الأمازيغية من خلال العديد من اللقطات والمشاهد التي تختلف مستوياتها من حيث التكثيف الدلالي ومن حيث البناء الفني.

وبذلك، ينفرد هذا الفيلم السينمائي بمنظومة غنية ومتنوعة من الرموز التي تعبر عن السمات الثقافية والهوياتية للإنسان والمجتمع الأمازيغيين في البادية المغربية، وينفرد برؤية خاصة لهذه المنظومة في سياقها التاريخي الوطني الشامل والمتجانس ولمكانتها الهامة والعميقة في تأسيس الهوية الحضارية والاجتماعية للبلاد. كما أن جزءا هاما منها يحمل أبعادا نضالية ونفسا ملتزما من خلال اندراجه ضمن خطاب ناطق بالأفكار والأطروحات التي تدافع عنها وبها الحركة الثقافية الأمازيغية وبمرجعياتها وعناصرها.

المراجع

الكتب

جيرالد، برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، مصر، ميريت للنشر والمعلومات، 2003، الطبعة 1.

حسان، تمام، الأصول، الدار البيضاء، المغرب، منشورات دار الثقافة.

سعيد، علوش، هيرمينوتيك النثر الأدبي، بيروت، لبنان، منشورات دار الكتاب اللبناني، 1985،الطبعة1.

سوزانا، ميلر، سيكولوجية اللعب، ترجمة حسن عيسى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 120، ديسمبر 1987.

ماري . تريز جونو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، "النسخة الإلكترونية".

C.S. Peirce, Ecrits sur le signe, Paris, Ed Seuil, 1978.

المقالات

عابد، عبد الحميد، "مفهوم الأيقونة في السيميائيات"، الموقع الإلكتروني : www.arabsgat.com

محمد، بودهان، "من معركة الحرف على معركة تيفيناغ"، جريدة تاويزا، المغرب، العدد71، مارس 2003.

اذثنين، عمر، "محمد جامو :شخصية التعدد الثقافي في الفيلم الامازيغي "في الفيلم الامازيغي و الاعلام الوطني، آشغال الدورة الخامسة للمهرجان الوطني للفيلم الامازيغي بولرزازات، منشورات الجمعية المغربية للبحث و التبادل الثقافي، 2011

واكريم، عبد الكريم، كتابات في السينما، قراءات في أفلام مغربية و دولية، طنجة، سيلكي إخوان، 2009

ⴰⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ, ⴷⴰ ⵉⵙⴰⵡⴰⵍ ⵖⵉⴼ ⵡⵓⴷⵎ ⵏⴰ ⵍⴰⵏ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⴳ ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ. ⵜⴰⵡⵍⴰⴼⵜ ⵏⵙⵏ ⵓⵔ ⵜⴳⵉ ⵢⴰⵜ ⴰⵛⴽⵓ ⵟⴹⴰⵏⵜ ⵜⵎⵉⵣⴰⵔ ⵏⵙⵏ ⵟⴹⵓⵏ ⴰⵡⴷ ⵢⵉⵍⵙⴰⵡⵏ ⵏⵙⵏ ⵙⴳ ⵜⵎⵏⴰⴹⵜ ⵏ ⵜⵎⴰⵣⵖⴰ ⵙ ⵜⴰⵢⴹ.

ⴽⵓ ⴰⵎⵔⵣⵓ ⵏⴰ ⵢⴰⵎⵓⵏ ⴳ ⵓⴷⵍⵉⵙ ⴰⴷ, ⴷⴰ ⵢⴰⴽⴰ ⵜⴰⵏⴰⵢⵜ ⵏⵙ ⵖⵉⴼ ⵉⵎⴰⵣⵉⵖⵏ ⵙ ⵉⵎⴽⵉ ⵏⴰ ⵙ ⵜⵏ ⵜⵙⵙⴹⵀⴰⵕ ⵙⵙⵉⵏⵉⵎⴰ.

L’objectif de ce livre est d’étudier le lien qu’il y’a entre le cinéma et les Amazighes. Celui-ci fait appel à deux notions fondamentales : la représentation filmique et l'identité ethnique. Une représentation en images d’une identité morcelée et plurielle, géographique et filmique.

Les différents articles de cet ouvrage tentent de nous dévoiler les Amazighes tels que le 7ème art les donne à voir, dans leur richesse et dans leur diversité.

درهم 54 ⴷⵔⵀⵎ / DH